La Música Tribal, Oriental y de las Antiguas Culturas Mediterráneas

HISTORIA
DE LA MUSICA

Tomo I

Ana María Locatelli de Pérgamo

RICORDI



La Música Tribal, Oriental y de las Antiguas Culturas Mediterráneas

HISTORIA
DE LA MUSICA

Tomo I

Ana María Locatelli de Pérgamo

RICORDI



Parte I

LA MUSICA TRIBAL

"un hombre y su música al servicio
de todos los demás hombres.
Un pueblo y su música,
para la alegría de todos"

(Bebey, 1969: 13)

INTRODUCCION

Es casi imposible decir algo definitivo sobre el origen de la música. La que poseyeron los primeros hombres de la prehistoria ha dejado ya de sonar para nuestros oídos, y ningún testimonio sonoro nos ha llegado. Si bien existen grupos étnicos considerados homólogos a los del paleolítico, no sobrevive la cultura primordial, la primera etapa del hombre sobre la faz de la tierra. Un ser anterior a toda experiencia, a toda contaminación, "un pobre ser que como bestia maldita vivía indefenso y solo frente al mundo exterior".(2)

Ninguna tribu actual puede ser considerada relicto perfecto y absoluto del comienzo de la humanidad. No obstante, se han elaborado numerosas teorías que tratan de explicar el origen de la música basándose en los datos que suministra el estudio de la música de algunos grupos tribales de nuestro siglo. Otros historiadores, en cambio, consultan no sólo las fuentes etnológicas, sino también los aportes de la arqueología y los conocimientos sobre el origen psicofisiológico del sonido en el ser humano.

Lenguajes tonales

Una de las teorías más recientes es la de Marius Schneider (1957: 1-82), quien piensa que el origen de la música debe estar en los lenguajes tonales, cuna común de la música y del lenguaje. Un lenguaje tonal es aquél en el cual las palabras varían de significación no sólo por las vocales y consonantes que poseen, sino también por la entonación musical con que se pronuncian. Schneider estudió el lenguaje tonal de los *ewe* (pueblo africano) y pensó que ése debió haber sido el primer tipo de lenguaje que poseyó el hombre. Es éste un lenguaje dual (concepto y musicalidad) del cual habrían nacido la música (encauzándose hacia ritmos más regulados) y el lenguaje conceptual (encauzándose hacia ritmos más libres).

En los mensajes que los *ewe* y otros grupos africanos trasmiten con sus tambores, recurren a las distintas alturas del lenguaje tonal y no a un código tipo Morse. A tal fin, tensan los parches de los mismos para que puedan reproducir las alturas propias del lenguaje tonal. Así, los "tambores parlantes" hablarán igual que los ejecutantes. A veces no son tam-

(2) Calderaro, 1961: 220, citando a Worringer.

bores de membrana, sino de hendidura, es decir instrumentos totalmente de madera, sin ningún parche. (Ver Lám. I, ej. 8).

Trabajo y ritmo Karl Bücher (1914) sostiene que la música tuvo su origen en movimientos corporales rítmicos, especialmente los que se realizan para sincronizar trabajos colectivos. El trabajo en conjunto lleva al jadeo, y de éste a la música hay poco trecho.

Bücher descubrió en el folklore occidental diversas canciones para acompañar y aliviar el trabajo y dedujo que esta supervivencia debía corresponder al tipo musical más antiguo.

Llamado a la distancia Carl Stumpf (1911) sostiene que la música tuvo su origen en la necesidad de los hombres de emitir señales sonoras para llamarse y ubicarse, cuando estaban alejados o cuando se perdían en el bosque. Tales llamados debían emitirse dentro de un tono definido, para lograr mejor su objetivo. Al gritar simultáneamente hombres y mujeres, se producían intervalos armónicos de octava, quinta o cuarta, cuya ruptura y conversión en intervalos melódicos sería la cuna del lenguaje musical.

Magia Para Combarieu (1909) en cambio, el origen de la música dependería de una necesidad que tenía el hombre de someter a la naturaleza mediante la magia. En las primeras prácticas mágicas, de tipo homeopático, se habría introducido la música. En la magia homeopática se busca engendrar lo similar mediante lo imitado.[3]

Esta encantación —siempre siguiendo a Combarieu— se transformaría luego, lentamente, en lirismo religioso formalmente organizado, y sólo más tarde, y por progresiva abstracción se llegaría al arte cultivado por sí mismo, al arte por el arte, con un fin puramente estético, no ya utilitario.

Podríamos extendernos sobre este tema, explicando la teoría de la imitación, sostenida por Aristóteles, Lucrecio, Herder, Tarde y Dainer; la del juego, explicada por Schiller, Groos y Wundt; el exceso de energía, desarrollada por Spencer; la pasión, por Torrefranca; el lenguaje distinto, por Nadel, y tantas otras. Pero pensamos que el único método infalible sería perderse en el tiempo, remontar la historia y convivir con el primer hombre que pudo o supo entonar una melodía o protomelodía. Sólo así podríamos averiguar cómo, por qué y para qué nació la música. Dado que esto no es posible, sólo cabe aventurar hipótesis y hacer deducciones que pueden estar cerca de la realidad, pero que nunca podrán demostrar con exactitud qué ocurrió. Falta todavía el elemento básico para la ciencia histórico-musical: el documento musical, sea éste escrito o grabado.

(3) "Siendo las ranas símbolo de la tierra fecundada por el agua (debido al hecho de vivir entre ambos elementos) la imitación del ritmo de su voz y de su timbre por el hombre, debe ejercer una acción parecida, es decir, atraer la lluvia hacia la tierra". (Schneider, 1946: 11).

1 LA MUSICA EN LAS COMUNIDADES TRIBALES, PREHISTORICAS Y ACTUALES

Si bien no es posible aplicar a la prehistoria musical el método tradicional, que se basa en el documento escrito, podemos en cambio conocer los instrumentos musicales que han llegado hasta nuestros días en representaciones plásticas (pinturas parietales, piezas de cerámica, bajos y altos relieves, esculturas de bulto, monedas y otros objetos) o bien los instrumentos musicales mismos, en diverso grado de conservación. Estos objetos permiten conocer la manera de ejecutar tales instrumentos, las funciones a las cuales se hallaban adheridos y algunas danzas que también nos llegan en representaciones plásticas desde la prehistoria.

Por diversas pinturas rupestres existentes en grutas de Europa, Africa y Asia, como así también por restos de instrumentos musicales o de estatuillas de ejecutantes sabemos que esos seres humanos poseían una música aplicada a determinados fines, que la ejecutaban vocal o instrumentalmente, y a veces con danzas. Aun cuando el conocimiento que logremos de este modo sea escaso, ilumina un poco la prehistoria musical, y según Wiora (1961: 11) su conocimiento es necesario para entender luego la totalidad histórica, puesto que es "la obertura de la historia mundial".

Fuentes

Las tres fuentes principales a las que debe recurrir el investigador en prehistoria musical son:

1) *La arqueología*, que estudia las culturas desaparecidas, desenterrando ciudades, monumentos y objetos, interpretándolos según métodos propios.
   Los aspectos específicamente musicales serán estudiados por la arqueomusicología y codificados según técnicas específicas.

2) *La etnología*, que estudia principalmente las culturas tribales del presente y que ha descubierto, en nuestro siglo, tribus que todavía poseen modos de vida propios de la prehistoria. Se establecen así paralelos entre estos grupos y los prehistóricos, y se hace factible y común hablar de pueblos paleolíticos y neolíticos actuales.

Los aspectos específicamente musicales de estos grupos tribales serán estudiados por la etnomusicología.[4]

3) *Documentos escritos*. Al adquirir el dominio de la escritura, el hombre comenzó a narrar lo más importante de su pasado. Pero también dejó constancia de aquellas cosas que consideraba exóticas, notables o necesarias en su momento. Entre estos datos hay muchos que serán de importancia para el conocimiento de la prehistoria musical. Demás está decir que el estudio de los documentos escritos cae dentro de la esfera de las ciencias históricas.

La música del paleolítico

Recolectores y cazadores inferiores

El testimonio más antiguo que existe hasta el presente y que atestigua la existencia de la música en el paleolítico, es un dibujo parietal que figura en la gruta "Les Trois Frères", en la Dordogne francesa. En este dibujo, al cual se atribuye una antigüedad de 40.000 años, se puede ver un bailarín enmascarado, ejecutando un arco musical con resonador de boca.

El paleolítico musical, inaugurado con esta representación plástica, llegará en algunas regiones de Europa hasta el año 3.000 a.C., en otras duraría 500 años más y sobrevive todavía en el s. XX d.C. en grupos tribales que desconocen la economía pastoril y agrícola del neolítico.

Algunos de los grupos tribales existentes en el s. XX y considerados homólogos a los del paleolítico prehistórico son los *pigmeos* africanos, los *pigmoides* de Nueva Guinea, los *veda* de Ceylán, los *yaganes* de Tierra del Fuego, los *semang* de la península de Malaca, los *aeta* y *negritos* de las Filipinas, los *kubu* de Sumatra y otros que mencionaremos más adelante.

El hombre del paleolítico vivía supeditado a las fuerzas de la naturaleza. No conocía la siembra, no almacenaba alimentos ni criaba animales domésticos y todos sus afanes estaban dirigidos a conjurar las fuerzas ocultas de la naturaleza, a la que se sentía fatalmente sometido. Esto influía en su quehacer artístico y en su magia propiciatoria, necesaria para superar su inferioridad frente a la naturaleza y obtener buena caza o pesca. Los *shamanes*[5] se valían de la música (danza, cantos, toques instrumentales) y recurrían a la imitación como recurso de su magia. Muchos prehistoriadores musicales consideran que la música del paleolítico era esencialmente funcional, un arte con un fin y no por el arte mismo. Esto

(4) Ver pág. 17, Etnomusicología y etnomúsica.
(5) Ver pág. 13.

no siempre es así en grupos tribales de la actualidad, pues junto a cantos y danzas esencialmente funcionales existen también otros de simple esparcimiento.

Danzas mímicas

Algunas escenas de danzas propiciatorias que nos han llegado desde el paleolítico coinciden en su forma con escenas coreográficas de pueblos primitivos actuales, por ejemplo las que representan acciones de cacería. Podemos ver al *shamán* disfrazado con las cornamentas u otras partes del animal, o a éste dibujado en la pared o en el suelo, con una flecha clavada, a modo de anticipo del arma que el grupo desea clavar en la presa a capturar. No sería extraño que así como el *shamán* desfiguraba su apariencia física con disfraz y pintura, hiciera lo mismo con su voz empleando un *mirlitón*(6).

Los investigadores están de acuerdo en que primero fue la caza auténtica, luego la danza mímica y finalmente la representación plástica y el cuento mítico que narra a su manera la cacería. Estas narraciones pueden ser habladas o cantadas, pasando del recitado a la cantilación o viceversa, como sucede, por ejemplo, con los relatos de caza de los esquimales de la Bahía de Hudson(7).

Danzas mímicas de animales con fines propiciatorios existen todavía entre los *pigmeos* y *bosquimanos* africanos(8) (imitación del antílope macho y del elefante), entre los *andamaneses* de las Islas Andamán (imitación de la tortuga durante las ceremonias de iniciación) y entre algunos indios de los EE.UU. (imitación del lobo, del búfalo y del reno). Los *berg damara* de Sud Africa, poseen veintidós danzas imitativas de animales distintos.

Las danzas con fines mágicos en los grupos primitivos son dirigidas por el *shamán* o ejecutadas en forma solística por éste. Los demás miembros del grupo pueden también cantar, bailar, palmotear su cuerpo o patear rítmicamente el suelo. Pero el *shamán* siempre tendrá asignado un rol protagónico en esta "mise en scène" musical, cantando más fuerte, o la parte más importante del relato, ejecutando el instrumento más sonoro o el único.

Instrumentos musicales

Sachs (1966: 32) cree que los instrumentos musicales del paleolítico producían solamente ruidos. Su sonoridad, según la creencia de los hombres del paleolítico, como todavía sucede con muchos aborígenes de nuestros días, influía sobre los espíritus, atrayéndolos o alejándolos, según las necesidades del momento. Añade Sachs que en este período sólo existieron idiófonos y aerófonos. Para Chailley en cam-

(6) Mirlitón: membrana colocada frente a la boca para distorsionar el timbre de la voz.

(7) Ver Discografía, América 5, banda 2, surco 4.

(8) *Bosquimanos*, traducción incorrecta pero muy extendida, del inglés *bushmen*, que significa hombre del bosque.

bio, existía ya en esa época un cordófono, y se apoya en el arco musical dibujado en la Gruta de los Tres Hermanos (Chailley, 1961); mientras que Bowra (1963) interpreta este dibujo como una flauta travesera, lo cual añadiría un aerófono al repertorio organológico de la prehistoria. Personalmente nos inclinamos por la interpretación de Chailley.

Un detalle de los instrumentos musicales del paleolítico sería:[9]

Idiófonos: bastones de entrechoque, tambor de hendidura, vigas y palos golpeados, maraca de calabaza, raspadores, sonajas de manojo y cascabeles naturales.

Membranófonos: tambores de un solo parche.

Cordófonos: arco musical con resonador de boca.

Aerófonos: placas zumbadoras, flautas sin agujeros, flauta de bambú apical, silbatos y trompetas de corteza, cuernos de animales o grandes caracoles.

En la evolución de los instrumentos musicales se pasó de lo orgánico a lo inorgánico, teniendo siempre presente el valor mágico del material empleado (principio de la magia homeopática). Así, el hueso, la piel o los cuernos de un animal tenían un doble uso: musical y mágico-propiciatorio. Por ser parte de un animal, podían contribuir a conquistar otro animal que poseyera la misma materia orgánica.

Escalas, melodías y texturas

Con respecto a la música misma, no poseemos grabaciones del hombre del paleolítico prehistórico, pero, a la luz de los estudios etnomusicológicos efectuados en nuestro siglo entre tribus consideradas "paleolíticas", podemos decir que el hombre más primitivo, en el aspecto económico-social, posee escalas de dos a siete sonidos, melodías estrechas, en descenso gradual, de interválica amplia y canto fluido, con *yodel*[10] y diversas texturas polifónicas. (Ver análisis de la etnomúsica, pág. 17).

Algunos autores sostienen que aún antes de que existieran instrumentos melódicos el hombre pudo haber entonado con precisión intervalos como la cuarta, la quinta o la octava, los cuales habrían sido aprehendidos y reconocidos como "estructuras naturales", en el sentido que les otorga la psicología de las formas. Según ésta, el ser humano asimila en su conciencia las figuras significativas perceptibles por los sentidos como un todo integral, círculo, ángulo recto, punto,

(9) En el transcurso de esta obra emplearemos la clasificación organológica de Eric von Hornbostel y Curt Sachs, exhaustivamente detallada en Vega (1946). En las láminas I y II se podrán encontrar numerosos ejemplos de los instrumentos mencionados en esta lista.

(10) *Yodel:* tipo de canto que consiste en vocalizar pasando rápidamente de un registro normal a un registro en falsete y viceversa.

raya, y también intervalos melódicos como los recién mencionados. Así, el hombre del paleolítico habría integrado en su mente esquemas musicales en los cuales se hallaban esos intervalos, y con el correr del tiempo se le habrían ido añadiendo notas de paso de distinta afinación.

Melodías basadas en escalas pentatónicas aparecen entre los *pigmeos* africanos, grupo considerado como uno de los más cercanos en su economía al hombre del paleolítico. Esto permite suponer que el pentatonismo[11] pudo haber surgido entre grupos recolectores y cazadores inferiores y no entre los plantadores y agricultores inferiores que les siguieron cronológicamente.

Por el conocimiento de la música de pueblos tribales de la actualidad se puede inferir también que el hombre del paleolítico pudo haber poseído una polifonía rudimentaria, con alternancia de coro y solista, formas elementales de canon e incluso contrapunto florido a dos o más voces, como el que poseen los *pigmeos babenzelé* y los *bosquimanos.*

La música del neolítico

Pastores y agricultores inferiores

Hacia el año 8000 a.C. algunos grupos humanos adoptan una vida sedentaria. Descubren la germinación, cultivan semillas, acumulan provisiones o bien domestican animales y crían ganado. Esto los libera de las fuerzas omnipotentes de la naturaleza, al ver que en cierta manera pueden manejarlas. Comienzan incluso a sentirse superiores a ellas, lo cual provocará una modificación profunda de su estructura mental. La agricultura y el pastoreo involucran extensos períodos de inacción y ocio, que el hombre alegrará con música. Se empieza a elaborar una cultura aldeana, donde la música tendrá un papel muy importante y un rápido desarrollo, al iniciarse la especialización en las distintas tareas y oficios.

La íntima relación de las sociedades agrarias con el ciclo anual motivó una estrecha relación entre la actividad musical y el año agrícola: danzas y cantos propiciatorios para la siembra, la cosecha, la lluvia, el sol, y también para agradecer el éxito en tales tareas o pedidos. En estas culturas nace también el culto a los antepasados, que ocasiona como novedad musical la aparición de las lloronas profesionales[12]. También adquiere mucha importancia la mujer —se cree que descubrió el principio de la germinación— y según Schneider (1957) esto ocasiona un tipo melódico más libre.

(11) Pentatonismo, ver. págs. 27 y 58.
(12) Lloronas, ver pág. 20.

Culturas megalíticas En el neolítico se desarrollan las culturas megalíticas. Conjuntos de dólmenes y menhires se usarían como lugar de culto, donde se bailaría al son de cantos e instrumentos. Algunos historiadores dicen que tales piedras simbolizan las actitudes de los bailarines (en el paleolítico se los dibujaba en las paredes de las cuevas, en el megalítico se los petrifica en dólmenes y menhires). Schneider (1957) cree que a este período corresponden las piedras sonoras y el nacimiento de la polifonía de percusión, antiguo antecedente del *gamelán* oriental.(13)

Instrumentos musicales Los instrumentos musicales de este período presentan un perfeccionamiento sobre los del paleolítico y también surgen algunos nuevos, como:

Idiófonos: tubos sonoros de bambú golpeados contra el suelo, campanas naturales, xilófonos y litófonos.

Membranófonos: tambores de dos parches, de cerámica, tambor de marco, mirlitón.

Cordófonos: arco musical con resonador movible.

Aerófonos: flauta con orificios, flauta de pan y flauta travesera. (Ver Lám. I y II).

Pastores nómades Otro paso en el desarrollo de la humanidad corresponde a la aparición de los pastores nómades, con quienes se inicia el semiprofesionalismo musical, causa primera de todo el devenir posterior de la música.

Los pastores nómades formaron una especie de nobleza, con la cual se iniciarían los cantos en honor de los héroes y otros cantos épicos que subsisten en pueblos nómades del Asia y también en pastores sedentarios del Africa. "En todas las tiendas, el cantor o poeta profesional que va de campamento en campamento, recitando epopeyas o cantando canciones, es considerado un huésped particularmente grato. A menudo, estos artistas se acompañan con algún instrumento de cuerda" (Tischner, 1964: 165). Varios grupos humanos conservan en su patrimonio musical tradicional vestigios de estos cantos heroicos primitivos.(14)

Otra manifestación musical que existe entre los pastores actuales, en Europa, desde el Cáucaso hasta los Alpes y Escandinavia, en Africa, en Asia y en muchos grupos dispersos en los cinco continentes, son los cantos de alegría sin palabras, gritos aislados sin ninguna sujeción rítmica ni de altura.

(13) *Gamelán*, ver págs. 72 y 74.
(14) B. Bartok y A. B. Milman Parry grabaron en los Balcanes y editaron en 1954 el disco "Serbo-Croatian Heroic Songs" (citado por Rimmer, 1969: 14).

La música en la edad de los metales

Al adquirir la técnica del metal, el hombre aumenta su capacidad bélica y su poder de conquista, originándose una nueva estructura aristocrática, los pastores guerreros, provenientes de pueblos indoeuropeos, celtas y germánicos, como capa superior. Este período se extenderá hasta el año 800 a.C., en el centro de Europa, y hasta el 500 a.C., en el norte del mismo continente.

Los instrumentos musicales se forjan en metal, imitando los modelos anteriores. Pero también se los libera de la imitación, para hacerlos más artísticos, más fáciles de manipular o de mayor amplitud sonora. Campanas de metal, platillos, metalófonos (sobre todo en Asia) y los artísticos *lures*[15] del norte de Europa son algunos de los instrumentos pertenecientes a este período. (Ver Lám. II y III).

(15) Ver Lám. II, fig. 11, "Lur" de Escandinavia.

2 LA MUSICA COMO ACTIVIDAD COMUNITARIA Y COMO ACTIVIDAD PROFESIONAL

Actividad comunitaria

En los grupos paleolíticos no puede existir el músico profesional, pues las condiciones sociales no lo permiten. Los pueblos cazadores y recolectores practican su música comunitariamente, como casi todas las demás actividades. Cantan, bailan, danzan, ejecutan algún instrumento o palmotean rítmicamente las canciones tradicionales de la tribu. No hay oyentes pasivos, pues la música no se ofrece como espectáculo sino como un medio de comunicación y acercamiento social de todos y para todos. No obstante, en toda comunidad hay siempre algunos individuos más dotados que los demás para emitir los sonidos o ejecutar algún instrumento, y estos serán los encargados de llevar la voz cantante cuando sea necesario. En los ritos donde la música cumple una función vital para el grupo, será el *shamán* (hechicero, o *piache*, como le llaman en varios grupos aborígenes de Sudamérica) el responsable de su ejecución o conducción.

Shamán

El *shamán* dirigirá los actos mágicos y los cultos propiciatorios, y será también el encargado de combinar palabras, colores o sonidos para tales ceremonias. En la actualidad se lo puede hallar en grupos tribales de América, Africa, Asia y Australia, donde danza pintado y enmascarado, imitando a veces los movimientos de los animales que el grupo desea cazar, o conjurando los espíritus que provocan las enfermedades. Pinta escenas propiciatorias sobre el parche de su tambor ceremonial o sobre su maraca sagrada, la cual adorna también con plumas y abalorios. (Lám. I, fig. 3). El *shamán* (cantante, poeta, instrumentista, médico, actor y muchas otras cosas) ocupa una posición especial en el grupo. Despierta admiración por su talento e imaginación, y temor respetuoso por su inspiración, que le permite comunicarse con los espíritus, inaccesibles para el resto del grupo, y que le dirán sólo a él, lo que los hombres deseen saber.

El *shamán* realiza un cierto entrenamiento técnico-artístico que lo habilita para su quehacer, pero sin que logre convertirse en un virtuoso de su arte. Tan sólo cuando las condiciones socio-económicas lo permitan, podrá disponer

del tiempo necesario para perfeccionar su arte y convertirse en un hábil y virtuoso músico.

En las culturas paleolíticas de la actualidad aparece la figura del *shamán*-músico como un especialista en su quehacer, pero sin llegar al virtuosismo y sin recibir una remuneración fija o constante por su tarea.

Semiprofesionalismo

En nuestra sociedad occidental, el concepto de profesionalismo musical se basa en la excelencia reconocida públicamente del artista, como así también en la posesión de un título académico, y/o en el ejercicio público y remunerado de esa profesión. En los grupos tribales, donde no se otorgan títulos, el profesionalismo se basa tan sólo en la jerarquía artística de los músicos y/o en la remuneración que reciben.

Sachs (1965) considera que cuando media un cierto pago o remuneración, no constante, podemos hablar de semiprofesionalismo. En los grupos tribales tal remuneración puede ser la entrega de viandas o la exención de ciertas tareas, que permiten al músico disponer de más tiempo libre para su entrenamiento (preparar las ceremonias, ensayar los cantos, practicar un instrumento, o aprender las largas tiradas de versos que inmortalizan la historia de las tribus)[16].

Profesionalismo

En las culturas de pastores y agricultores la división de tareas es cada vez mayor y se hace también más constante la actividad musical semiprofesional. Tal división será total en las culturas de pastores nómades y guerreros, donde los músicos serán remunerados siempre y se convertirán en profesionales virtuosos. En algunas regiones esto coincide con la aparición de monarquías y división de clases.

En distintas cortes africanas se hallan todavía en nuestro siglo bandas de músicos profesionales al servicio de los reyes. Es el rey quien indica quiénes deben dedicarse a la actividad musical profesionalmente. Los *watusi* y los *tutzi* (pueblos pastores de Ruanda) poseen grupos de instrumentistas permanentes, que integran el séquito real toda vez que éste se moviliza[17].

La elevación jerárquica y técnica del músico no significa que el resto de la comunidad no continúe cantando y ejecutando sus instrumentos musicales, sino que sus ejecuciones se irán diferenciando cada vez más en técnica y complejidad. El músico profesional, al disponer de más tiempo libre, irá perfeccionando su arte, mientras que la música del resto de la comunidad permanecerá en un nivel menos sofisticado.

(16) En Merriam (1964) se pueden hallar numerosos ejemplos de músicos profesionales y semiprofesionales en grupos tribales de la actualidad.

(17) Discografía, Africa 11.

Las complicaciones del arte instrumental y la construcción de nuevos instrumentos, de ejecución más compleja, hace cada vez más difícil el acceso a las bandas de tambores o de xilófonos (famosas en Mozambique).

Estas distancias se irán acentuando cada vez más, pues mientras los músicos profesionales suman y multiplican innovaciones y recursos técnicos, los demás miembros de la comunidad permanecen en un nivel estacionario o de desarrollo más lento.

En el terreno de la etnomúsica el músico profesional tiene dos campos específicos donde desarrollar su virtuosismo: el canto y los instrumentos.

Cantantes profesionales

Los profesionales del canto pertenecen sobre todo a culturas pastoriles, tanto en nuestro siglo como en la antigüedad. Se acompañan con algún instrumento de cuerda (arco musical, laúd, lira, cítara, arpa, violín, etc.) pero no sobresalen por la técnica de ejecución de éste, sino por la entonación de melodías breves y reiterativas, a veces sencillas y pegadizas, con las cuales trasmiten a sus coetáneos la historia de sus pueblos.

Traen a la vida cotidiana las historias antiguas, los mitos, las genealogías y las proezas de los héroes del pasado y del presente. Son libros, diarios o revistas que se escuchan en vez de leerse. Son la memoria o tradición hecha música del pueblo.

Estos cantantes recibieron y reciben diversos nombres: en la Antigua Grecia se llamaba *aeda* al poeta o cantor épico y *rapsoda* al cantante que iba de pueblo en pueblo cantando trozos de los poemas homéricos u otras poesías; entre los antiguos celtas el *bardo* era el poeta por excelencia. Por extensión se llama *bardo* al poeta heroico o lírico de cualquier época. Réplicas de estas funciones se hallan en nuestro siglo entre los *laoutar* de Rumania, los *regos* de Hungría, los *guslari* de Yugoslavia, los *ollamhs* de Irlanda, los *griots* de varios países africanos, y los *gewel* de Senegal y Gambia. Muchos de estos cantantes necesitan un prolongado aprendizaje para convertirse en profesionales y dominar las largas tiradas de versos que deben repetir de corte en corte o de ciudad en ciudad.[18]

Instrumentistas profesionales

Respecto al virtuoso instrumentista (siempre en el campo de la etnomúsica) tanto Asia como Africa descuellan en este aspecto. Los integrantes de las bandas de xilófonos africanos casi siempre son semiprofesionales; pero cuando su destreza los destaca del grupo, son invitados a participar en las bandas reales y entran en la esfera del músico profesional. Tam-

(18) Discografía, Africa 7 (ejemplos de gewel) y Africa 10 (ejemplos de griots).

bién los trompeteros africanos son agrupados en bandas profesionales y se les prohibe ejecutar con músicos inferiores a ellos.

A medida que el músico se perfecciona va exigiéndole más posibilidades a su instrumento, y así aparecen instrumentos más complicados, que hacen más difícil su ejecución por los simples aficionados. Estos deberán conformarse con piezas sencillas que ejecutarán en instrumentos más simples o con un empleo menos virtuosístico de los mismos instrumentos.

3 FUNCIONALIDAD DE LA MUSICA TRIBAL

El estudio de la música de trasmisión oral se hizo factible recién en 1877 con la aparición del fonógrafo de cilindros de Edison, y se concretaría, a partir de 1889, cuando se grabó por vez primera a indígenas de Norteamérica. Con aquellos imprecisos cilindros se inició la recopilación de música primitiva, y se dio origen a los archivos de música tradicional oral. A partir de entonces, los distintos cantos del mundo pudieron ser documentados y archivados en cilindros, discos y cintas magnetofónicas, para su posterior pautación, análisis e interpretación. **Estudio de la etnomúsica**

La investigación de la música de trasmisión oral fue llamada *Vergleichende Musikwissenschaft* (Musicología Comparada) por la Escuela de Berlín, porque el énfasis radicaba en la comparación entre los cantos tradicionales (y orales) de los distintos pueblos.[19]

En 1950 Jaap Kunst propuso reemplazar la antigua denominación de *Vergleichende Musikwissenschaft* por *Ethnomusicology*. Su proposición, con las correspondientes traducciones, fue aceptada casi universalmente. Subsisten hoy, para la Etnomusicología, los mismos campos de estudio que tuvo la Musicología Comparada: **Etnomusicología**

1) *Música tribal*, llamada también música aborigen, arcaica, ágrafa, étnica, indígena, preurbana o primitiva. Esta música se caracteriza por su oralidad, su eminente funcionalidad (mágica o ritual) y la ausencia de empirismo téorico-musical.

2) *Música folklórica*. Se caracteriza por la mezcla de parámetros musicales procedentes de distintas culturas. En el caso de América Latina, p. ej. su folklore musical presenta mezcla de elementos musicales propios de: a) culturas aborígenes americanas; b) el folklore y la música histórica de Europa, y c) culturas de procedencia africana. La música folklórica participa también de la oralidad propia de la mú-

(19) La Escuela de Berlín descolló a comienzos de este siglo con figuras como Curt Sachs, Eric von Hornbostel, Hermann Kretzschmar y Carl Stumpf.

sica tribal, pero ya no es tan esencialmente funcional como ella, sino que está mucho más socializada, ya sea a nivel local, regional o incluso nacional. Carece también de reflexión teórico-musical desarrollada.[20]

3) *Música oriental.* Se trata de la música de las culturas orientales trasmitidas oralmente, pero que se distingue de las dos categorías anteriores (música tribal y folklórica) por su elevado rango de teorización. Al hablar de música oriental se sobreentiende la música culta oriental, ya que también en el Oriente podemos encontrar música tribal o folklórica. En este último caso se habla de música tribal o folklórica de tal región o país.

En las tres últimas décadas se han hecho muchos trabajos que intentan modificar los primeros objetivos de la Musicología Comparada, dejando de lado la comparación por la descripción y análisis de cada grupo estudiado, o la funcionalidad y los aspectos antropológicos y sociológicos del hecho sonoro.

Funciones de la música tribal

El estudio de las distintas funciones que desempeña la música de trasmisión oral en diversos pueblos, muy distanciados geográficamente, en los cinco continentes, permitió constatar similitudes y constantes. Estas constantes permiten agrupar las funciones musicales en cuatro grandes grupos que se inician con la vida del hombre y finalizan cuando éste fallece. Algunas de estas funciones existieron en las antiguas civilizaciones occidentales y orientales, y otras subsisten, con limitaciones, en nuestra propia sociedad.

La vida del hombre primitivo se inserta en una serie de ciclos muy marcados en los que la música posee un papel preponderante, pues le ayuda a jalonar esas etapas y a manifestarlas plástica y artísticamente. Estos ciclos coinciden con: 1) nacimiento e infancia; 2) adolescencia y vida adulta; 3) vida social; 4) enfermedad y muerte. En todas ellas hallaremos cantos, danzas y toques instrumentales específicos, que responderán al lenguaje musical propio del grupo.

Cada individuo de la tribu tiene conciencia, al pasar por esos ciclos, o al transitar de uno a otro, de que algo trascendente le está sucediendo, y será con la ayuda de la música que lo manifestará a sus semejantes.

Nacimiento e infancia

El primer ciclo, siguiendo un criterio hominal, es el que abarca nacimiento e infancia. Aquí incluimos los cantos para anunciar un próximo nacimiento, esperar al nuevo ser, recibirlo, ponerle nombre y acunarlo. A medida que el nuevo ser vaya creciendo, irá asimilando el lenguaje musical de sus mayores y así podrá entonar cantos tritónicos, pentatónicos, polifónicos o responsoriales, y con estas características musica-

(20) Ver Aretz, 1977 y Locatelli de Pérgamo, 1977.

les emitirá sus cantos y alegrará sus rondas y juegos. Los niños *dan*, por ejemplo, cantan sus rondas en el estilo responsorial que emplean sus mayores en distintas funciones musicales.(21)

Adolescencia y vida adulta

El segundo ciclo comienza con la entrada del niño en la vida adulta, muy marcada en los grupos primitivos por solemnes y largas ceremonias de iniciación, en las cuales los niños son separados de la tutela femenina y encerrados, por varios días o semanas, en una casa de ceremonias, donde se les comunicará los secretos de los mayores y la historia de la tribu. Todos estos conocimientos se harán gradualmente y la música tendrá un papel muy importante en su trasmisión.

En su ceremonia de iniciación, los *piaroa* de la selva amazónica, hacen sonar una atronadora orquesta de aerófonos, compuesta por unos veinte instrumentos (trompetas cuyas características oscilan entre el megáfono y la trompa, flautas que pueden medir hasta un metro de longitud, trompas pequeñas y flautas nasales). Cuando las mujeres oyen los sonidos de estos instrumentos, se esconden despavoridas en sus cabañas, pues piensan que son las voces de los dioses y espíritus de la selva que se acercan a ellas para matarlas.(22) Un papel similar cumple entre los aborígenes australianos el palo zumbador.

Una vez aceptados dentro del grupo de los mayores, los jóvenes colaborarán en las tareas de subsistencia y manutención de la comunidad. Corresponden a estas tareas los cantos cinegéticos(23), canciones para propiciar el trabajo, aliviarlo, entretenerse mientras se lo realiza y finalmente, agradecer cuando el resultado ha sido positivo.

Vida social

Agrupamos en este ciclo las restantes funciones sociales que realiza el individuo; relaciones amistosas con otros grupos, con sus superiores y con sus dioses; consigo mismo, u otras actividades sociales como beber y comer en grupo, recibir visitas, contar historias, luchar o efectuar carreras, actividades todas que también tienen su pertinente acompañamiento musical.

En los ritos mágicos y religiosos, los integrantes de una tribu bailan, cantan y ejecutan instrumentos musicales, a los que se suele atribuir un específico valor ritual: su sonido tiene a veces el poder de atraer el espíritu de los muertos o de los dioses. Los *kraho* del Matto Grosso soplan en el interior de grandes troncos ahuecados, pues creen que allí se encuentran los espíritus de sus antepasados a quienes ellos periódicamente honran con música.(24)

(21) Discografía, Africa 12. Lado B, Banda 1.
(22) Leydi (1961, disco, Lado B, Banda 9).
(23) Discografía, América 5. Lado B, Banda 2, y América 6, ej. 10.
(24) Discografía, América 2. Lado A, Banda 3.

Espíritus y dioses fueron —según algunos musicólogos— los primeros destinatarios de la música. Les habrían seguido los hombres superiores (reyes y jefes) y, finalmente, todo ser humano, por el simple placer de escuchar música. Para los *watusi* de Ruanda, los tambores son el símbolo de la realeza y acompañan al rey en toda ceremonia o viaje oficial que éste realice. Los mejores instrumentistas, y a veces el mismo rey, integran los conjuntos de percusión. Tanto dependen éstos del monarca, que para hacer sonar una batería de tambores, sus ejecutantes necesitan la autorización previa de aquél.[25]

Para canalizar afectos y sentimientos, para comunicarse con quien se ama o recrearse a solas con un instrumento, los miembros de una comunidad aborigen recurren también a la música. Los *campa* del Perú y los *winnebago* de los EE.UU. de Norteamérica, emplean la música para enamorar o concertar citas en el silencio del atardecer.

Enfermedad y muerte

Los intentos que se hacen en las sociedades tribales para curar a los enfermos suelen estar acompañados por cantos, danzas y toques instrumentales. Los *shamanes* creen que las dolencias físicas tienen su origen en un espíritu maligno que se afinca en el cuerpo del enfermo y que el rito mágico-musical los ahuyentará, y así desaparecerá el dolor. Entre los *yayuro* de Venezuela, el *shamán* canta una larga melodía en la que narra el viaje que efectúa el alma de su paciente y es acompañado por un coro mientras él agita su maraca, en cuya superficie están dibujadas las principales divinidades que visita en sus trances.[26]

Entre los *shamanes* americanos, la maraca es algo así como el bisturí en manos de un cirujano, en ella centran todo o casi todo el poder curativo de sus canciones, y según declararon a Koch-Grünberg los *yekuana* de Venezuela, el poder curativo del *shamán* reside en su sonaja, y sin ésta su fuerza desaparece.

Si el rito mágico-medicinal falla, toda la tribu cantará y llorará al muerto. En algunos grupos tribales aparecen las lloronas profesionales, que alternan lamentos y quejidos con cánticos, y que son las principales responsables de llorar, por todos y con más fuerza, la desaparición del ser querido. A veces también danzan en honor de sus muertos.

Las lloronas profesionales son muy antiguas, ya que nos han llegado pinturas murales del antiguo Egipto, donde están claramente representadas estas plañideras. También hay documentación sobre ellas en la antigüedad griega y en la Edad Media europea.

Muchas de las funciones musicales recién enunciadas se mantienen (perdiendo a veces algo de su primitivo sentido) en

(25) Discografía, Africa 6.

(26) Leydi (1961, disco. Lado B, Banda 7) y Discografía, Africa 3, Lado B, Banda 7.

comunidades folklóricas, e incluso sobreviven, aun cuando muy desfiguradas, en la vida de las grandes urbes. En nuestro siglo se han podido grabar varios ejemplos de plañideras en la cuenca del Mediterráneo, desde Córcega hasta España, y no faltan tampoco ejemplos en el interior de nuestro país. Ejemplos de canciones para aliviar el trabajo se han documentado en numerosos países europeos y en las dos Américas. En las grandes urbes occidentales podemos hallar todavía ecos de algunas de estas funciones, como los bailes que se realizan para marcar la entrada de las jóvenes en sociedad; las canciones de cuna (cada vez menos cantadas), el Happy Birthday, que se entona cada 365 días (para los más pequeños sobre todo), las marchas fúnebres, nupciales, militares y escolares que también en nuestra sociedad jalonan etapas importantes de la vida humana.

Los pobladores de la Costa de Marfil (*dan*) consideran que la música y la danza tienen un papel muy importante en la vida humana, por cuanto comunican fuerza y coraje. Para ellos, una marcha guerrera no sólo trasmite valor por sus palabras, sino también los sonidos comunican directamente esta fuerza al cuerpo humano.[(27)]

Función y lenguaje musical

Si bien la música es un fenómeno universal, no es, en cambio, un lenguaje universal. Una idéntica función musical no estará acompañada siempre por los mismos parámetros musicales.

Si un grupo desconoce, por ejemplo, las escalas heptatónicas, no podrá recurrir a éstas para ninguna de sus necesidades musicales. Deberá limitarse a los parámetros musicales que le brinda su propio lenguaje musical, y éste le bastará para satisfacer todas sus necesidades espirituales. El lenguaje musical se desarrollará paulatinamente, acorde a la evolución general del grupo social.

(27) Discografía, Africa 12.

4 ANALISIS DE LOS FENOMENOS MUSICALES CARACTERISTICOS DE LA ETNOMUSICA

Toda obra musical (de trasmisión oral o escrita) se nos presenta como un todo integral, una "Gestalt", que el intelecto humano, sólo por medio de sucesivas abstracciones podrá seccionar para su análisis. Una escala, un diseño melódico o una estructura formal, poco o nada nos dicen respecto a la obra total, ya que ésta es una unidad indivisible. Así pues, al hablar de escalas, tipos melódicos, principios morfológicos y rítmicos, texturas, maneras de elaboración polifónica y modos expresivos de la etnomúsica, debemos tener presente que son elementos que se nos ofrecen en un marco de referencias sonoras y dentro de un determinado estilo musical. Pero, por sí mismos y en forma aislada, esos elementos no representan ni caracterizan ningún lenguaje musical.

Cuando analizamos una obra musical de Haydn o Bartok, no tenemos más que leer las notas sobre los pentagramas para averiguar en qué tonalidad o modo está escrita, qué tipo de armonía posee o qué esquema formal le corresponde. Para analizar la música de trasmisión oral, en cambio, son necesarias dos operaciones previas al análisis en sí: la grabación y la pautación. La etnomusicología fue elaborando, desde los primeros trabajos de recopilación y análisis de la música de trasmisión oral, a fines del siglo pasado, distintas técnicas específicas para estas dos operaciones, sobre las cuales se han extendido diversos autores.[28]

Resulta difícil explicar con palabras los fenómenos sonoros, y más aún los de la etnomúsica, pero los términos conceptuadores son imprescindibles en todo análisis musical. Con tal finalidad se fue formando una terminología específica, adoptando y adaptando en algunos casos, los términos técni-

(28) El lector interesado en profundizar sobre estas técnicas y los problemas que acarrean, podrá hallar mayor información en Kunst (1959), Leydi (1961), List (1974 y 1977), Locatelli de Pérgamo (1971), Carpitella (1974) y Nettl (1956 y 1964).

co usuales en la música histórica de Occidente(29) y otros que se fueron creando para denominar fenómenos ajenos a és...

El análisis etnomusicológico que efectuamos a continuación, fue realizado sobre pautaciones pertenecientes a musicólogos de reconocido prestigio y a la audición analítica de la discografía que figura en este libro.

Tipología melódica

Las melodías propias de la etnomúsica ofrecieron a los investigadores terreno propicio para desarrollar una intensa actividad analítico-interpretativa, dando origen a una terminología específica, que nada tiene en común con los términos técnico-musicales de la música histórica de Occidente. Las melodías de trasmisión oral fueron analizadas según los intervalos más frecuentes y según sus diseños melódicos.

Para obtener los diseños melódicos se dibuja en un papel una línea que siga aproximadamente el movimiento de ascenso y descenso de la línea melódica. Estos diagramas son muy importantes para determinar un estilo musical, ya que si bien los intervalos que se suceden en las melodías pueden variar, el diseño melódico general suele repetirse. Podemos hallar melodías que ascienden y descienden en forma equilibrada y otras en que existen más movimientos de una tendencia que de otra.

La etnomusicología ha definido con bastante claridad los siguientes tipos de diseños melódicos: melódica estrecha, en descenso gradual, en terraza, en fanfarria, ondulante y en arco.

Melódica estrecha

Se denominan melodías estrechas, angostas o cerradas, aquéllas que se desarrollan en un ámbito de cuarta justa como máximo. Esta cuarta puede tener en su interior entre dos y seis sonidos, afinados de muy diversa manera. Es el tipo melódico más frecuente y representativo de los fueguinos (*yaganes*, *onas* y *alakalufes*), los *papúes* de Nueva Guinea, los *veda* de Ceylán y los *andamaneses*.

No debemos pensar que por poseer en su repertorio melodías estrechas estos grupos carezcan de otros tipos melódicos. Pueden poseerlos, pero las melodías angostas son las más frecuentes, y por lo tanto, las más representativas. (Ejs. Mus. 1, 2 y 12).

(29) Música que se transmite mediante la notación musical. Recibe también los nombres de música académica, urbana superior, cultivada, culta, clásica, erudita, de élite o clásica.

Otro tipo melódico frecuente entre los grupos étnicos es la melódica en descenso gradual. Su diseño gráfico coincide con una línea descendente que se mueve por pequeños intervalos en un ámbito fluctuante (nunca mayor de una octava) y que al llegar al sonido más grave, retoma por salto el sonido agudo inicial. **En descenso gradual**

Este tipo melódico es común entre aborígenes de América y Oceanía. (Ejs. Mus. 4 y 12).

La melódica en terraza posee algunas características propias de la anterior y otras distintas. Es también una melodía descendente, pero al ir bajando suele detenerse y repetir algunas notas, como una pelota de goma que se lanzara desde lo alto de una escalera y fuese rebotando en algunos escalones antes de llegar al suelo. Además el ámbito es muy amplio, pues frecuentemente supera la 8a. y los intervalos melódicos internos en general son superiores a la segunda. Los sonidos iniciales de este tipo melódico, en el registro agudo son *sforzato* o *fortissimo*, y a medida que descienden van disminuyendo en intensidad hasta culminar en el grave en una sonoridad casi inaudible. **En terraza**

Este tipo melódico se encuentra entre los indígenas de América del Norte y del Sur (principalmente en el Chaco), y también en Oceanía. (Ej. Mus. 5).

La melódica fanfarria recurre a los intervalos de la tríada mayor en sus varias inversiones. Cuando figuran solamente los tres sonidos de la tríada hablamos de tríada vacía o hueca, y cuando existen adornos con sonidos ajenos a la tríada hablamos de infijos (dentro de la tríada) y afijos (arriba o abajo de la tríada).[30] **Fanfarria**

En América aparecen los dos tipos de fanfarria, al igual que en Melanesia, mientras que en Africa es más frecuente la tríada con añadidos, al igual que en Europa, donde las tríadas vacías están confinadas al Este, desde Laponia hasta Grecia. En nuestro país surge de los toques instrumentales de *erke* y *trutruka*[31] y también la hallamos en las melodías de bagualas. (Ej. Mus. 21).

La melódica ondulante, como su nombre lo indica, es una línea melódica que fluctúa por encima y debajo de un sonido central, en un ámbito de cuarta justa o más. Ejemplos de melodías ondulantes se pueden hallar en toda la etnomúsica, y también en la música histórica de Occidente. (Ej. Mus. 22). **Ondulante**

Un tipo melódico muy común y representativo del folklore europeo y americano es la melódica en arco, una línea de canto que se inicia en un sonido grave, asciende hasta alcan- **En arco**

(30) Sachs (1965: 64 y 164).

(31) Trompetas naturales del altiplano jujeño y de los araucanos (de Argentina y Chile), respectivamente.

zar su "climax" en el agudo, y desciende luego para finalizar en un sonido grave. (Ej. Mus. 20).

A más de estos tipos, es factible documentar melodías que poseen rasgos propios de dos tipos melódicos distintos; por ejemplo fanfarria y terraza, o estrecha y ondulante. En estos casos el investigador debe resolverse por un tipo, según su propio juicio auditivo o conceptual, o bien dejar constancia de la ambivalencia del ejemplo analizado. Es necesario tener en cuenta, fundamentalmente, la frecuencia de aparición de tales tipos melódicos, para determinar el estilo musical propio del grupo estudiado.

Escalas

El concepto de escala es una abstracción desconocida por el músico de tradición oral. Hay numerosos ejemplos que muestran las dificultades que deben vencer los investigadores para conseguir que un músico de una comunidad tribal o folk ejecute en su instrumento el total de sonidos que éste posee. La reflexión teórico-musical es extraña para tal músico. Para él, la música es una unidad de la cual no puede abstraer parcialidades (ni siquiera puede decir el texto de una canción si no la entona simultáneamente).

Los etnomusicólogos, al analizar los registros sonoros de los cantos que se fueron acumulando en los archivos, se encontraron con fenómenos musicales muy distintos a los que estaban acostumbrados a analizar —incluso se documentaron melodías basadas en uno o dos sonidos solamente.[32] (Ej. Mus. 1).

Los diversos tipos de escalas que posee la música étnica plantearon serios problemas a los investigadores. Primero tuvieron que resolver cómo representar esos sonidos en el pentagrama, ya que no coincidían con los sonidos que se representaban tradicionalmente en éste. Las escalas de la música tribal y folklórica, como asimismo las orientales y las de la antigüedad greco-romana[33] no coinciden totalmente con los doce sonidos de nuestra escala temperada y, por lo tanto, tampoco con nuestro sistema de escritura musical. Una primera solución fue añadir los signos + y — sobre las notas del pentagrama, indicando de tal manera que esos sonidos eran un poco más agudos o más graves que el sonido que correspondía indicar en la pauta. Más tarde serían reemplazados por flechas ascendentes y descendentes ↑ ↓.

(32) Ramón y Rivera (1971: 77-78) propone hablar de *unifonías* cuando un toque o canto está ejecutado sobre un solo sonido, y de *bifonías* cuando está ejecutado sobre dos sonidos.

(33) Ver págs. 85 y 98.

Cents

Un paso de mayor precisión para medir y comparar los intervalos de la etnomúsica (consigo misma y con la música culta occidental) fueron los cents, división teórica de la octava en mil doscientas unidades iguales. Según este sistema, ideado por el inglés Alexander J. Ellis, a fines del siglo pasado, a cada semitono temperado le corresponden cien cents. Bastará entonces, multiplicar por cien el número de semitonos que contenga un intervalo temperado, para averiguar cuántos cents posee. La cuarta justa, por ej. posee cinco semitonos, por lo tanto equivale a quinientos cents.

Si deseamos medir los intervalos de una melodía o los intervalos de un instrumento de afinación fija (xilófono o metalófono, por ej.) el empleo de los cents facilita la comprensión de los intervalos mucho más que la enumeración de las vibraciones. Pongamos por caso:[34]

Vibraciones:	352	$404\frac{1}{2}$	$464\frac{1}{2}$	543	613	694	809
Cents:		240	240	240	240	240	240

Las vibraciones no nos permiten inferir nada, en cambio una simple mirada a la línea de cents nos deja ver una escala de seis intervalos iguales, de 6/5 de tono. Es éste un típico caso de escala equiheptatónica, escala común en xilófonos y metalófonos de Africa, Asia Oriental y América. Un instrumento afroamericano, como la marimba de Guatemala, suele estar afinada en esta escala.

Para los fines perseguidos por la musicología comparada[35] el sistema de Ellis era ideal, y le mereció el honroso título de padre de la etnomusicología.

Escalas regulares e irregulares

Ramón y Rivera distingue las escalas que emplea la música tribal y folklórica en regulares e irregulares[36]. Llama *escalas regulares* a las que poseen las siguientes características:

1) pueden ser armonizadas con acordes perfectos mayores y menores

2) cada uno de sus sonidos puede ser tónica de un nuevo modo mediante transposición de sus sonidos. Esto nos permite entonces, hablar de tres modos para la escala tritónica y cinco modos para la escala pentatónica (en Grecia, como se verá más adelante, la escala heptatónica admitía siete modos distintos).

Las escalas regulares serán denominadas con el añadido del sufijo "tónica" al término que indique la cantidad de

(34) Ejemplo tomado de Sachs (1959:12).

(35) Un análisis detallado de la conversión de vibraciones en cents puede hallarse en Kunst (1956).

(36) Aretz-Ramón y Rivera, 1967.

sonidos: *tri*tónica, *penta*tónica, *hepta*tonica. (Ejs. Mus. 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 20 y 21)[37]

Las *escalas irregulares* serán aquellas que poseen sonidos que no coinciden con los de nuestro sistema temperado, no admiten armonizaciones ni transposiciones. Las distingue con el sufijo "fónica": *tri*fónica, *tetra*fónica, *hexa*fónica, etc. (Ejs. Mus. 2, 5, 6, 7 y 12).

Esta clasificación, como así también otros términos empleados para analizar la etnomúsica, podrán parecer arbitrarios, pero debemos tener presente que el etnomusicólogo estudia fenómenos de lenguajes musicales distintos al occidental, y al no poder denominarlos con su terminología técnico-musical (que le resulta incompleta, incorrecta, inadecuada e insatisfactoria) se ve obligado a crear términos nuevos.

Una escala no es, por cierto, lo más representativo de un lenguaje musical. Podemos hallar melodías pentatónicas en los cinco continentes (*pigmeos* africanos, *quechuas* y *aimarás* del altiplano andino, indios de los EE.UU., baladas escocesas y todo un vastísimo repertorio de música oriental). Sin embargo, todas estas melodías no tienen nada en común en cuanto a estilo musical se refiere.

Texturas

La palabra *textura* —disposición y orden de los hilos de una tela, según el diccionario de la Real Academia Española— le sirvió a Willi Apel (1960) para significar la disposición característica de las varias líneas horizontales y verticales que integran la música. Pero las palabras son siempre cortas para simbolizar los sonidos, y muchos casos de excepción rebasan el significado usual del término textura. Así, por ejemplo, sólo forzándolo podemos hablar de una textura monofónica, constituida por una sola línea musical —ya que todo tejido tiene como mínimo dos órdenes de hilos.

Monofonía o monodía

Se denomina monofonía o monodía aquel canto constituido por una sola línea melódica, ejecutado por una voz o un instrumento, un coro o varios instrumentos al unísono. Este tipo de textura aparece prácticamente en todas las culturas y en todas las épocas. (Ejs. Mus. 1 al 5, 16, 18, 19 y 20).

Algunos de los instrumentos musicales pertenecientes a grupos tribales que posibilitan texturas monofónicas son el birambao, el tambor de hendidura, el violín de una cuerda, el arco musical y diversos tipos de aerófonos. (Lám. I: figs. 2, 8, 13, 15 y Lám. II: figs. 4, 7, 8, 9, 10, 12, 14).

Cuando debemos analizar y denominar melodías subrayadas por el acompañamiento rítmico de un tambor por

(37) En el transcurso de este libro adoptaremos esta terminología.

el entrechoque de dos palos o dos búmerangs, o por la percusión sobre un palo o un árbol ahuecado, hablamos de monofonía acompañada (Ejs. Mus. 15 y 21). Cuando ese acompañamiento o fondo sonoro no es solamente rítmico, sino que responde a una o varias alturas diferenciadas, estamos frente a una textura polifónica del tipo bordón u *ostinato*.

Polifonía

La polifonía, en su sentido más amplio, es la ejecución simultánea de dos o más sonidos de distinta altura; en sentido restringido, y según el uso occidental tradicional desde el s. XVI, es la ejecución simultánea de distintas voces, en la que cada parte expresa su idea musical pero guardando con las demás una relación armónica.

En su acepción amplia, la polifonía admite, sobre todo en el campo de la etnomúsica, distintos tipos de elaboración. Ofrecemos a continuación un esquema de los principales tipos de estructuración polifónica que se han documentado en los pueblos de trasmisión oral, y que nos servirá para todos los capítulos de este libro. Adoptamos, parcialmente, la terminología de Malm (1967) y Aretz-Ramón y Rivera (1967).

A. BORDON Y *OSTINATO*

B. POLIFONIA ARMONICA
   1. Diafonía paralela y coral
   2. Polifonía acórdica
   3. Homofonía

C. POLIFONIA CONTRAPUNTISTICA
   1. Imitativa
   2. Canónica
   3. Libre

D. POLIFONIA HETEROFONICA
   1. Oriental
   2. Aborigen

Bordón

El bordón, una de las más antiguas formas de elaboración polifónica, reside en la ejecución de un sonido prolongado, que se obtiene en un instrumento o vocalmente, y sobre el cual se desarrollan una o más líneas melódicas. Este sonido prolongado, puede tener la misma duración que la pieza total, o pulsarse en sucesivas veces.

El bordón instrumental aparece entre los aborígenes de Australia[38], en el Lejano Oriente, en Egipto, Asia Occidental, en la antigüedad greco-romana y en el folklore europeo actual.

(38) Discografía, Australia 2; Leydi (1961, disco acompañante).

El bordón vocal continuo se obtiene mediante la emisión de un único sonido a cargo de distintos cantantes que lo retoman sin cesura alguna.

Ostinato Cuando esa sonoridad de fondo no es un sonido prolongado, sino una célula o motivo musical que se reitera continuamente, recibe el nombre de *ostinato*. Este tipo de elaboración polifónica es muy frecuente en la música del Africa negra y también se la halla entre los pigmeos de Malaca, en Nueva Guinea y entre los aborígenes de las islas Flores.

No es fácil hallar ejemplos de bordón y *ostinato* en texturas puras, es decir que dos líneas melódicas suministren, una la melodía y la otra el bordón o el *ostinato*, sino que es más factible hallarlos en casos mixtos, a los cuales llamamos mezclas de casos. (Ejs. Mus. 11 y 12).

Polifonía armónica Cuando nos hallamos frente a una superposición de dos o más voces reales, en las cuales prevalece el sentido vertical, acompañado frecuentemente por una homorritmia, hablamos de polifonía armónica.

Ramón y Rivera(39) denomina diafonía a las texturas que se obtienen cuando cantan sólo dos voces reales, y reserva el término de polifonía para los casos de tres o más voces.

Diafonía paralela Así, pues, diafonía paralela sería la superposición de dos voces que se mueven en un mismo diseño rítmico (homorritmia) a distancia de segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta u octava. A veces, ni el paralelismo ni la homorritmia son totales, y pueden darse casos de alternancia de intervalos de sextas y terceras, o de terceras y quintas. La diafonía paralela aparece en regiones de Islandia, Italia, Ucrania, Africa, Nueva Guinea, Indias Orientales, Islas Carolinas, entre aborígenes sudamericanos y también en el folklore latinoamericano. (Ej. Mus. 9).

Diafonía coral La diafonía coral (coro y solista) aparece cuando el coro, al contestar al solista, no lo hace al unísono, sino con intervalos armónicos. (Ej. Mus. 8).

Polifonía acórdica La polifonía acórdica es la superposición de tres o más voces simultáneas que se mueven según un único diseño rítmico. Caso excepcional de polifonía acórdica lo constituye el órgano de boca del sudeste asiático —tanto en su forma rústica (*khaen* de Borneo) como en los más refinados instrumentos de Laos y China—.(40)

Homofonía Generalmente, y por razones auditivas, es la voz más aguda la que prevalece. Cuando esa línea superior no se integra tímbricamente al conjunto de voces, sino que se independiza y es ejecutada por un instrumento o un cantante, hablamos de textura homofónica. En etnomúsica, éste sería el caso de canciones acompañados por acordes obtenidos en

(39) Op. cit.
(40) Discografía, Asia 1 y 12. Ver Lám. III, fig. 3 y Ej. Mus. 17.

instrumentos polifónicos de cuerda o en el órgano de boca recién mencionado.

Polifonía contrapuntística

La polifonía contrapuntística es la ejecución simultánea de varias voces reales, en la cual cada parte tiene su línea melódica característica, no coincidente con el desarrollo melódico de las demás, pero guardando con éstas una cierta relación armónica. La polifonía contrapuntística, en sus varios tipos, se puede hallar entre los pigmeos y otros grupos africanos, entre los negritos de Nueva Guinea, en las islas Flores y Salomón, y en la península de Malaca.[41]

Canon e imitación

Canon e imitación constituyen una relación diagonal u oblicua en la textura musical, esto es, la repetición de un mismo dibujo melódico de trecho en trecho. En el caso del canon, la repetición es completa (o casi); en la imitación, hay repetición de motivos o frases, pero sólo parcialmente, y a veces hay imitación de los movimientos melódicos, pero sin respetar totalmente los intervalos constitutivos de la melodía. (Ej. Mus. 6).

Contrapuntística libre

La polifonía contrapuntística libre es aquella en la cual las voces reales en juego cantan libremente, sin sujetarse a ningún paralelismo melódico y sin caer tampoco en el tipo imitativo o canónico.[42] (Ej. Mus. 11).

Heterofonía

La palabra heterofonía fue usada por Carl Stumpf a fines del siglo pasado, para designar ciertos fenómenos de la música oriental. Stumpf retomaba un antiguo término empleado por Platón en "Las Leyes", sobre el cual nos extenderemos más adelante.[43]

Oriental

En la heterofonía oriental, una línea melódica es claramente emitida, en forma directa y llana, por una voz o un instrumento, mientras que un acompañamiento instrumental reitera esa línea melódica pero adornándola, con mayor o menor riqueza, con trinos, mordentes, repeticiones de algunas notas de la línea principal o *glissandi* entre dos sonidos distintos del canto. Sachs dice que son "variaciones simultáneas" o "coincidentes" de una misma línea melódica, "una marcha libre en un mismo camino y orientación, sin tener en cuenta si del choque de esas dos voces resulta o no disonancia".[44] Esta fue, precisamente, la primera acepción de la palabra heterofonía en la musicología occidental, según la escuela de Berlín. (Ej. Mus. 13).

Aborigen

En el campo de la música tribal y folklórica, Ramón y Rivera llama heterofonía al "canto o ejecución instrumental

(41) Discografía, Africa 13 y 14.

(42) Hermoso ejemplo de polifonía libre a dos voces lo constituye el ej. 7 del disco de los pigmeos babenzelé (Africa 13) o el dúo de flautas de los Tutzi, del mismo disco.

(43) Ver pág. 113.

(44) Sachs, 1965: 111.

plurisonante, libre de reglas estructurales, motívicas o de compás".[45] En la heterofonía aborigen es muy difícil reconocer diseños melódicos independientes entre las voces en juego, como sucede con la polifonía contrapuntística, pues cada instrumento o voz ejecuta a veces un único y pequeño diseño o un solo sonido. De acuerdo con esta interpretación, podemos incluir en este tipo de textura ejemplos de música instrumental de los araucanos (Chile y Argentina), piaroas (Selva amazónica), algunos pigmeos africanos y también la música instrumental de los monjes budistas del Tibet.[46]

Mezcla de casos La mezcla de todas o de algunas de estas texturas es muy frecuente en la etnomúsica. Así, es factible hallar un bordón o un *ostinato* sobre el cual se desarrolla una diafonía libre o un contrapunto imitativo a dos o más voces, o bien mezclas de texturas armónicas con partes contrapuntísticas imitativas o canónicas, o bien heterofonía en dos voces y textura acórdica en las restantes. (Ejs. Mus. 7, 8, 10, 11 y 12).

Ritmo

El ritmo aparece en el ser humano como un lento desarrollo psicofisiológico. Desde el punto de vista fisiológico, el ritmo lleva al ser humano a igualar los movimientos de los brazos al remar, cavar o nadar, y de las piernas al caminar, correr o bailar. Este ritmo fisiológico, por su parte, redundará en una satisfacción psicológica que le hará más fáciles y llevaderas tales actividades. Será a partir de este ritmo psicofisiológico que iniciaremos el análisis del ritmo en la etnomúsica, asimilándolo al concepto de pulso o unidad rítmica regular.

Pulso El pulso no debe ser entendido como el tic-tac de un reloj, sino como un compás de un tiempo sometido a las variantes agógicas inherentes a toda interpretación musical.

Pulso isócrono Un pulso regular, isócrono, con una misma intensidad y duración para cada una de las pulsaciones sonoras, aparece frecuentemente en los pueblos primitivos (ya como palmoteo, golpes en distintas partes del cuerpo, pateo al danzar, percusión o entrechoque de objetos sonoros para acompañar el canto, etc.). (Ej. Mus. 12).

Este pulso isócrono adquiere una característica muy singular entre los esquimales, ya que en su monótona y prolongada repetición, a cargo del tambor esquimal[47], se va acelerando lentamente, hasta provocar la caída en trance del

(45) Ramón y Rivera,(1976: 14).
(46) Discografía, Asia 14 y 15, y Leydi, 1961, disco acompañante.
(47) Ver Lám. I, fig. 11.

shamán y una cierta hipnosis entre los oyentes. Algunos grupos africanos y afroamericanos percuten sus diversos membranófonos de la misma manera y con el mismo fin: hacer caer en trance a los espectadores y a los hechiceros, para que éstos puedan averiguar lo que los hombres desean saber.

Organización rítmica

No obstante estos casos de isocronía rítmica, el pulso musical se organiza, usualmente, en conjuntos de unidades estructuradas mediante la sucesión de sonidos de mayor o menor duración o de mayor o menor acentuación. A estos conjuntos de unidades, que serán medidos según su relación de duración o de acentuación, los denominaremos globalmente como *metro*. Esta palabra, como otros términos referentes a aspectos rítmicos de la música, es muy escurridiza y a veces imprecisa y confusamente empleada. Creemos, como Sachs[48] que el *metro* pertenece a diseños rítmicos de notas más largas o más cortas —es decir que en principio el metro es aditivo— pero que frecuentemente es divisible por dos o por tres, tal como un ritmo divisivo.

Heterometría

Consecuentemente llamaremos heterometría a la suma de distintas cantidades de unidades de tiempo, por ejemplo 2 + 3, 2 + 4, 3 + 4 ó 2 + 3 + 4. Estos diseños métricos pueden ser hallados desde muy temprano en acompañamientos percusivos.

En Micronesia, la percusión suele proceder por 1 + 2 ó 1 + 3. Entre los *nootka* de Vancouver, los *bantú* y los *zulú* de Africa, hallamos también esta organización rítmica. Estos ejemplos suelen ser analizados también como ritmo aditivo o ritmo libre.

Isometría

Otra forma de organización rítmica depende de los acentos, reales o potenciales, que agrupan series de pulsos a igual distancia, mediante la acentuación del primero de dos o más. Esta es la forma más común del compás occidental de los últimos siglos con sus fórmulas de $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$ y tantas otras.

Cuando una obra musical recurre siempre al mismo metro se habla de isometría (Ejs. Mus. 3, 14, 17 y 20). Si se trata de un metro cuya unidad métrica es siempre igual, pero en su interior no es múltiple de dos o de tres, se llamará isometría asimétrica. (Ejs. Mus. 18 y 19).

La isometría suele ser analizada también como ritmo acentual. Pero los acentos no coinciden, por cierto, con los que le corresponden al compás como entidad abstracta. El compás no es sinónimo de ritmo, sino sólo un medio gráfico convencional para escribir y leer la música con mayor facilidad, sobre todo con la aparición en Occidente de las texturas polifónicas.

(48) Sachs, (1965: 115-116).

Otra denominación que suele emplearse para el ritmo acentual es la de ritmo divisivo, dado que un mismo patrón métrico se presta a numerosas divisiones.

En su devenir melódico ese patrón métrico puede manifestarse de muy diversas maneras, originando diseños rítmicos con los cuales se plasmará la obra musical, respetando o no los acentos básicos del compás, alternando valores binarios con ternarios, incluyendo síncopas, contratiempos, puntillos, silencios, y toda otra forma de modificación temporal de los sonidos.

Principios morfológicos

Las maneras básicas de estructuración formal de la etnomúsica son la repetición y la adición de pequeños elementos temáticos.

Repetición Cientos de ejemplos musicales de pueblos tribales y folklóricos permiten ver cómo toda una obra puede estar estructurada por la continua repetición de un breve diseño melódico, (a veces con sólo dos sonidos) y con un diseño rítmico no mayor al equivalente a cuatro compases, que se reitera 10 o más veces, sin ninguna variante. A estos casos de extrema repetición los llamaremos iteración o reiteración. (Ej. Mus. 23).

En otras ocasiones el diseño rítmico llega hasta conformar una pequeña frase de unos ocho "compases", con escalas de tres o más sonidos. Si está acompañada de un texto poético éste puede cambiar para cada repetición. Gran variedad de canciones folklóricas responden a estas características de estructuración formal, que se hace claramente visible en nuestra baguala. Al analizar estos ejemplos se habla de forma estrófica. (Ej. Mus. 21).

Si en cambio la repetición del diseño básico no es completa sino parcial y fragmentaria, repitiendo un tiempo del primer compás o de la primera célula rítmica, otro tiempo de otro compás, y así, aleatoriamente, estaremos frente a una estructuración llamada aliteración.[49]

Formas aditivas Cuando una obra se va plasmando no por la repetición completa o fragmentaria de los parámetros musicales ya expuestos, sino que se añaden nuevos elementos, será analizada como forma aditiva o progresiva.

La forma aditiva puede formarse con dos, tres o más frases o períodos distintos.

Cuando luego de la exposición del segundo elemento se repite el primero, se habla de forma "a b a" o "*da capo*".

En todos estos casos, se trata de pequeñas formas musicales, pues una característica constante de la música tribal y

(49) Ver ej. mus. en Ramón y Rivera, (1967: 9), canto warrao.

también de la folklórica, es la ausencia de grandes estructuras formales, ya que éstas sólo serán factibles con posterioridad al uso de la escritura musical. En la música de trasmisión oral, las estructuras formales deben supeditarse a la memoria auditiva de los ejecutantes, y es para facilitar la memorización que se recurre a los principios morfológicos enunciados: repetición o adición de pequeños elementos temáticos.

Timbres vocales y modos expresivos

La música tribal asombra al oyente occidental por los diversos y diferentes modos de cantar y exteriorizar sus sentimientos y afectos.

No se posee todavía una terminología adecuada para clasificar la amplia gama de recursos vocales de que dispone el músico de una comunidad tribal o folklórica. Podemos hallar gruñidos, chillidos, canto ventrílocuo, sonidos agudos que se deslizan en *glissandi* hasta el registro grave, chasquidos, jadeos, berridos, falsetes, soplidos y gritos que se intercalan en el devenir melódico y que pueden constituir un elemento valiosísimo para precisar un estilo musical.

Es bastante frecuente buscar la despersonalización de la voz humana en los ritos mágicos. Al describir el tipo de emisión vocal de los indios *flathead* de los EE.UU., Alan Merriam dice que emplean todo aquello que en Occidente es considerado como "no natural". Usan la garganta cerrada, sin emplear las resonancias plenas de la cavidad bucal superior, lo cual produce una calidad vocal penetrante. Otros indios de Norteamérica, en cambio, ejecutan sus canciones de amor con un timbre completamente distinto. Sin acentos, nasales y con mucho *vibrato* que producen al colocar y mover la mano frente a la boca.

Los tipos de emisión vocal varían de un pueblo a otro, y dentro del mismo grupo según la finalidad. En el extremo norte de Uganda, las mujeres golpean suavemente sus gargantas con las yemas de los dedos, mientras que otras cantan en *glissandi*, con *yodel* o ululando. Los *abipones* de Sudamérica modificaban el timbre vocal según el texto que debieran cantar, mientras que en el este de Polinesia los *tuamotu* cantan con voces muy bajas, misteriosas y casi sin aliento cuando quieren exorcisar a los malos espíritus.

Las variaciones tímbricas de las voces y los modos expresivos a los que recurren los músicos de las sociedades tribales y folklóricas responden a variantes de sexo, situación geográfica, ocasión o a la función de la pieza a ejecutar.[50]

(50) Ver ej. mus. en Sachs, (1959: 23).

Parte II

LA MUSICA ORIENTAL

"Escuchando la música de
un príncipe conocemos la
índole de su virtud."

Mencio

INTRODUCCION

Cuando hablamos de música oriental en general, nos referimos a la música de los pueblos del Asia continental e insular, y también a aquellas regiones de Europa y Africa inmediatas a ellos.(51)

En este libro nos dedicaremos tan sólo a las culturas musicales de China e India, pues son culturas musicales axiales en Oriente y también porque explican, desde antiquísimos tiempos, y con precisa profundidad, sus sistemas musicales. Otros lenguajes musicales orientales, como el japonés, el indonés, el coreano, el vietnamita o el afgano, son subsidiarios de ambos.(52)

(51) En el continente africano no sólo la región inmediata al Asia Menor posee una música altamente oriental, sino también la región norte del continente, llamada *Maghreb*. Se suele hablar de *Africa Blanca* respecto a esta región, para diferenciarla del resto del continente, denominado *Africa Negra*. Esta diferencia se basa, más que en elementos raciales, en los elementos culturales vigentes en ella.

(52) El sistema musical arábigo-islámico también explica con profundidad su teoría musical, pero como es posterior a la cultura musical griega, en cuyas reflexiones teóricas se apoya, no nos extenderemos en él por razones cronológicas.

5 LA MUSICA SEGUN LOS PENSADORES ORIENTALES

La música oriental está involucrada dentro de elaborados sistemas filosóficos que poseen un gran desarrollo teórico. Tanto en China como en India la palabra música tenía un sentido más amplio que para nosotros: abarcaba danza, poesía y sonidos. Las referencias a la música que hacen filósofos orientales como Confucio y Laotsé deben ser interpretadas a la luz de esta acepción de la palabra música. "La poesía expresa la idea, el canto modula los sonidos, la danza anima las actitudes; estos tres términos tienen su principio en el corazón del hombre y sólo más tarde los instrumentos musicales les brindarán ayuda".(53)

Confucio (s. VI a.C.) es el padre de una religión ética, todavía practicada en China nacionalista, conocida como *confucionismo*, de quien nos han llegado ideas que nos permiten ver el papel preponderante que le otorgaba a la música en el equilibrio ecológico del universo.

Laotsé (s. VI a.C.) es el otro filósofo chino de la antigüedad de quien nos han llegado numerosas reflexiones musicales. Contemporáneo y adversario de Confucio, su teoría del *Tao*, senda o camino, daría origen a la religión taoísta, en la cual se siguen sus concepciones del *Yin* y del *Yan*, conceptos opuestos pero armónicos y complementarios, que rigen el universo.

En Oriente, en general, se sostenía la teoría de la correspondencia y analogía estructural entre la música mundana, humana e instrumental, que también existiría en Occidente en la Antigüedad y en la Edad Media.(54)

(53) *Yo Ki*, memoria sobre la música donde se recopilan ideas de Confucio y de sus discípulos, como así también interpolaciones taoístas. Citado en Courant (1931: 138).

(54) Mundana o del cosmos; humana o del hombre; instrumental o de los instrumentos.

Concepción mágico-cosmológica en China e India

China "La música procede del corazón del hombre. La armonía del corazón produce la armonía de la respiración, la armonía de la respiración produce la de la voz y la voz es el símbolo de la armonía existente entre el cielo y la tierra"(55). Según los pensadores y filósofos chinos, la música es la esencia de la armonía existente entre el cielo y la tierra, y entre ésta y el ser humano.

La relación entre el cielo y la tierra la expresaron numéricamente con la relación 3:2 (el tres representa el cielo, el dos la tierra). Sería fundamental en la organización del sistema musical, ya que su aplicación práctica a longitudes de tubos, corresponde a una quinta justa.

Esta inclinación a descubrir o aplicar simbolismos influiría también en su concepción organológica. Así, clasificaron los instrumentos musicales de acuerdo con los ocho elementos que, según ellos, brinda la naturaleza. Todos participan, de alguna manera, de los mismos: piedra, metal, tierra, bambú, madera, calabaza, piel y seda.

Relacionaban también los instrumentos musicales con los puntos cardinales, con las estaciones, con el cielo o la tierra, otorgando a tales relaciones distintos simbolismos, que debían ser celosamente respetados. Ejemplo típico en este aspecto es el *kin*(56). Este instrumento estuvo asociado durante mucho tiempo a la vida intelectual china, a Confucio, al taoismo, y a simbolismos y leyendas.

Se dice que fue el primer soberano mítico, Fou-Hi, el inventor del *kin*. Por lo tanto es el más antiguo y clásico representante instrumental del mundo. Fou-Hi lo habría construido de acuerdo a diversas características cosmológicas: tabla de armonía combada como el cielo y fondo chato como la tierra; siete cuerdas, que representan los siete cuerpos celestes; una longitud de 3,66 pies chinos, que indican el máximo número de días que posee el año; 13 tachones de marfil, que indican dónde deben acortarse las cuerdas y que representan las 12 lunas más la luna intermedia, y finalmente, las cuerdas (agrupadas debajo del instrumento en 3 y 4) debían ajustarse a prescripciones numéricas para establecer la correspondiente relación con el macrocosmos.

Confucio, Laotsé y otros pensadores chinos de la antigüedad, no eran representantes del gusto musical popular, sino de una música refinada y de "élite".(57) Al igual que

(55) *Li Ki* (cap. XVII) citado por Van Aalst (1965:5).

(56) Ver *kin*, pág. 78.

(57) Ni Confucio ni Laotsé escribieron ellos mismos sus ideas, sino que lo harían sus discípulos (lo mismo ocurriría en Grecia con Sócrates y Pitágoras).

los profetas hebreos y ciertos filósofos griegos, predicaban para modificar las costumbres de su momento. Lo atestigua el tono polémico de algunos de sus escritos.

En el *Li-ki* se lee: "Los animales conocen bien el ruido pero no el sonido; la gente conoce bien el sonido, pero no la música, sólo un espíritu noble es capaz de comprender el sentido de la música".(58) Para el músico chino lograr la comunicación espiritual era la finalidad principal de la música. Un intérprete debía ejecutar para que otra persona lo comprendiera y se estableciera entre ambos un diálogo espiritual. Se cuenta que en el siglo IV a.C. vivía un célebre ejecutante de *kin* llamado Yu-Po-Ya. Sólo una persona podía comprender la música de Yu-Po-Ya. Sólo con esa persona podía comunicarse mediante los sonidos. Al morir ésta Yu-Po-Ya renunció a su instrumento. Su música carecía ya de sentido.

Confucio decía que la música del hombre noble es dulce y delicada, de efecto animado y estimulante, y que los movimientos violentos y provocativos no existen en su ejecución. La música del hombre común, en cambio, es ruidosa y movida. Después de ejecutada, su efecto se diluye, como la violencia y la muerte.

En esta marcada oposición de caracteres debemos ver una profunda distancia, un marcado divorcio entre la música del pueblo y la de la "élite" intelectual. Esta creía que sólo ella podía gozar y comprender el profundo mensaje de los sonidos.(59)

India

En la India, la vibración físico-sonora tuvo una conexión profunda con el mundo espiritual y metafísico, ya que el Verbo, creador de todo el universo, es de naturaleza vibratoria. "Desde los átomos hasta los universos, cada uno de los movimientos cósmicos posee un tiempo, un ritmo, un período, y puede ser comparado a una vibración, por lo tanto a un sonido, que expresa su naturaleza".(60) Por supuesto que nuestro oído, limitado por nuestra naturaleza humana, no puede percibir todas esas vibraciones. Tratar de lograr percibir esas vibraciones es uno de los objetivos de la disciplina mental llamada *yoga.* Si pudiésemos reproducir exactamente las vibraciones y las relaciones sonoras correspondientes a cada cosa del mundo creado, y a otras distintas, también nosotros seríamos capaces de dar vida. Tal el pensamiento de los indios. En razón de todo esto, la palabra cantada po-

(58) *Li-Ki*, Memoria sobre los ritos, del s. II a.C. Contiene tradiciones de Confucio, Wiora (1961: 104).

(59) También en la Edad Media, Boecio llamaría "bestia" al que canta sin conocer las razones de su canto, levantando una barrera entre el teórico musical y el ejecutante intuitivo.

(60) Daniélou (1959: 17).

seía un enorme poder, máxime cuando se trataba de un texto religioso.

La exactitud del canto de los *Vedas*[61] era de importancia fundamental para que el ritual religioso tuviera valor y para que el "universo mantuviera su estabilidad". Así se explica por qué la tradición oral debió someterse a estrictas reglas mnemotécnicas para asegurar la correcta preservación de los ritos religiosos (texto, entonación, ritmo, gestos y circunstancias diversas). El canto de los textos védicos posee, a más del significado linguístico, un valor simbólico que emana del todo poético-musical, y que recibe el nombre de *mantra*. Los brahmanes entonan los distintos *mantras* sobre sonotipos estrictamente memorizados, que varían según los textos, las oportunidades y los fines.

El principio de inmutabilidad en la conservación de los ritos, era considerado vital para el equilibrio de la vida y del cosmos. Esta inmutabilidad es de rigor cuando existen razones sociales, religiosas, vitales o cosmológicas que prohiben variantes. Se originan así formas musicales estereotipadas, que explican, por su existencia y por sus maneras de conservación, cómo es posible que se mantenga intacta una música de tanta antigüedad. Al mismo tiempo, se convalida la tradición oral como una de las principales fuentes de la historia de la música. Si de la exacta preservación musical, en cambio, no dependen cosas vitales, se podrán ir produciendo modificaciones de ritmos, acentos, escalas o acompañamientos (desarrollo propio de todo tipo de música profana, en mayor o en menor grado).

Los cuatro libros védicos tienen por finalidad indicar qué caminos debe seguir el alma humana (encarnada momentáneamente en un cuerpo) para volver a su origen. Cuando la lectura de los *Vedas* es demasiado elevada para el creyente, éste debe buscar su camino de elevación espiritual en el arte, cuyo entendimiento es más accesible que los himnos y textos sagrados. La música, como toda manifestación artística que requiera un intérprete (teatro o danza) tiene tres finalidades principales para los indios:

1) que la representación artística sirva para adorar a Dios,
2) que el artista, con su arte, se eleve hacia Dios, y
3) que el público, mediante la contemplación de la representación artística, también se eleve hacia Dios.

La música llamada celeste (*marga*), practicada por los músicos del cielo influye sobre lo material y lo espiritual. En oposición, la música inventada por los compositores (*deshi*), según reglas empíricas, sólo sirve para entretener al público,

(61) Ver Vedas, pág. 62.

expresando sentimientos y pasiones. Sólo la música celeste sigue reglas de la teoría musical exacta.

Poder de la música en el gobierno del mundo

Función mágica, ética, política y educativa
China

Los pueblos orientales, tal como los de la antigüedad occidental, creían que la música obraba poderosamente sobre toda la naturaleza.

Para los teóricos chinos de la antigüedad, la música no era un simbolismo abstracto. Determinadas alturas representaban situaciones mágicas. Por eso no veían en el sonido una melodía en potencia, sino un poder en acción. Cada nota tenía un valor intrínseco, independiente de su relación con otros sonidos. Por esta razón cada *lü*[62] del sistema musical chino estaba asociado a distintos elementos, estaciones o emociones. Según su cosmología, esas alturas, estrictamente preestablecidas, influían benéfica o negativamente sobre la naturaleza, el hombre o los animales.

El poder mágico que tenían los sonidos impulsó a los emperadores a crear una Oficina Gubernamental de Pesas y Medidas, encargada de buscar la altura correcta de los *lü* y vigilar la música empleada en las ceremonias rituales. El primer tubo del sistema musical era llamado *huan-chung* y poseía una longitud y un diámetro preestablecido. Servía no sólo como patrón sonoro, sino también como patrón de longitud y de peso (en este último caso, se tenían en cuenta los granos de cereal que entraban en su interior).

A fines del período *Han* (202 a.C.-220 d.C.) los *lü* de bambú serían reemplazados por campanas de bronce, mucho más durables que las frágiles cañas. Quizás esto explique por qué se tradujo como "campana amarilla" el símbolo chino *huang-chung*[63].

黃 鐘

Para los chinos, hallar el valor absoluto del primer *lü*, es decir el número exacto de vibraciones que debía tener, equivalía a afinar la música con las fuerzas ocultas del universo. Todo emperador creía que los males de los gobiernos ante-

(62) "Esta palabra significa principio, origen, ley, medida, regla, etc. Por extensión los chinos dieron también el nombre de *lü* a los tubos que permiten escuchar los doce sonidos de la escala". Dechevrens (1899-1900). Ver pág. 55, explicación del sistema de los *lü*.

(63) En sentido figurado, este ideograma chino significa "Principio inalterable de todos los instrumentos, del que se pueden sacar los distintos sonidos", Dechevrens, op. cit., p. 487.

riores eran consecuencia de la incorrecta medida del patrón básico *huang-chung*. En consecuencia ordenaban a sus músicos y astrólogos que recalcularan el largo del mismo. Logrado esto, su gobierno armonizaría de mejor manera con el cielo y la tierra.

El emperador Huang-Ti, de la China predinástica, creía que la música reflejaba el estado de armonía de todas las esferas e influía sobre el equilibrio y la conveniente proporción y correspondencia de todo lo que se produce en el mundo. Así conceptualizada, la música era un arma poderosa para el gobierno imperial, y se veían obligados a legislar sobre ella. Su poder mágico convirtió a la música en un arte no autónomo.

Las leyendas que han llegado hasta nosotros, nos permiten constatar el poder extramusical que atribuían a los sonidos.

Melodía de perdición

En el s. VI a.C. el duque (sic) Ling viajaba con su escolta, cerca del río Pou. En el silencio de la noche oyó una bellísima melodía ejecutada en un *kin* invisible. Como sólo él y su maestro de música podían oírla, pensaron que debía provenir del espíritu de un muerto o de un dios. Dos noches se detuvo la comitiva para que el maestro de música pudiera aprender la melodía. Al llegar, días después, al palacio del duque Phing, éste y sus invitados quisieron escuchar la misteriosa melodía. El maestro de música comenzó a ejecutarla, pero antes de llegar al final, el maestro de música del duque Phing le rogó que cesara la ejecución, pues era una melodía de perdición, perteneciente a un reino destruido. El duque Phing, que amaba la música y no creía en esas cosas, quizo seguir oyendo la bella melodía. A los pocos instantes se hicieron sentir los nefastos efectos de la misma. Primero llegó una bandada de pájaros que arruinó todos los manjares y lastimó a los invitados; inmediatamente se nubló el cielo y se desató un viento huracanado que voló las barandas de la terraza imperial; finalmente, una sequía total azotó al país y se convirtió el suelo en tierra estéril, por años y años.

"Todo lo que se escucha, o trae bienestar o trae malestar. La música no debe ser ejecutada sin consideración".[64]

En el s. VI a.C. Confucio decía que mediante la música y el ceremonial era posible mantener el orden en las costumbres y en la sociedad. Pero no todos los filósofos chinos pensarían igual. El poeta y filósofo Chung-Tsé combatió la doctrina de Confucio, pues creía que la propaganda moralizante lleva, paradójicamente, a lo opuesto de lo buscado, es decir, al desorden. También Mo-tsé quería abolir el ceremonial y

(64) *Chi-Ki*, memorias históricas de los s. II y I a.C., Courant (1931: 208).

la música de los antiguos, pues creía que "una doctrina, cuanto más se aleja de la humanidad en general, tanto más debe ser considerada como alejada de las leyes que gobiernan el mundo".[65]

India

También en la India hallamos múltiples leyendas sobre el poder de la música. Cuentan que el emperador Akbar había ordenado al cantante Nayuk-Gopal a cantar el *raga Dipaka*[66]. Este *raga* tenía el poder de quemar vivo a quien lo ejecutara. Para eludir las consecuencias del mismo, Gopal se introdujo hasta el cuello en el río Jumma. No obstante, el efecto del *raga* fue tan poderoso que el desdichado no pudo escapar a su fatal destino.

Los distintos *ragas* estaban asociados con las estaciones, los fenómenos meteorológicos, las horas del día, los sentimientos, etc. Para obtener el efecto deseado bastaba con ejecutarlo correctamente. Los *ragas nagavardi* y *punagatodi* eran considerados como los más adecuados para atraer las serpientes y hacerlas salir de sus escondites. Existe a este respecto una famosa leyenda de un príncipe de Mysore, que pudo ver cómo corrían a su alrededor las serpientes que colmaban una colonia, sin hacerle ningún daño ni a él ni a los otros ejecutantes.

¿Qué figura más popular y famosa que la del dios Krishna, que con su flauta podía encantar a toda la naturaleza, como lo harían en Grecia Orfeo y Apolo? "Todas las vacas que escuchaban resonar su flauta permanecían con las hierbas entre los dientes. . . las gacelas y otros animales de la selva permanecían con el cuello tendido, y sus dulces melodías emocionaban a los ascetas y a los sabios. También estaban fascinados los demonios de deseos perversos; los ríos se plegaban como serpientes y suspendían su curso. . ."[67]

Prácticamente en todas las culturas orientales existen leyendas que demuestran el extraño y multifacético poder que tenía para ellos la música, creencia que también compartieron los antiguos griegos y el mundo grecorromano, como lo testimonian numerosos autores de prestigio y abundantes referencias bibliográficas.[68]

(65) Wiora (1961: 117).
(66) Ver *raga*, pág.69.
(67) Bhagavata-Purana, X° libro. Citado por Grosset (1931: 259-260).
(68) Ver teoría del *ethos*, pág. 114.

6 LA MUSICA CHINA

Fuentes históricas

Las fuentes históricas de primera mano para el estudio de la antigua música china son obras colectivas o tratados teóricos individuales o recopilaciones, como el *Li-Ki*, Memoria de los Ritos, que data del s. II a.C. Esta obra recopila textos de distintas épocas y diversos autores, como Confucio, Laotsé y otros filósofos y músicos de la antigüedad. Para realizar un trabajo de primera mano sobre la música china, deberíamos recurrir a estos libros, pero la escasez de traducciones y nuestro desconocimiento del chino, nos obliga a recurrir a fuentes de segunda mano. Es decir, autores que han leído e interpretado las fuentes chinas.

El primer trabajo sobre música china publicado en Europa es el libro del jesuita P. Amiot "Mémoire sur la musique des chinois, tant anciens que modernes", publicado en París en 1776. El padre Amiot fue misionero en China, y, al igual que otros escritores posteriores, dominaba la lengua de ese país. En consecuencia pudo leer directamente a los antiguos filósofos y teóricos musicales. Posteriormente, fueron aumentando los investigadores occidentales que se dedicaron a este tema, destacándose los exhaustivos trabajos de Van Aalst, que vivió varios años en Pekín y Shanghai–donde publicó la primera edición de su "Chinese Music", 1884– y Courant, quien escribió el capítulo dedicado a la música china de la "Enciclopedia Lavignac", suma total de conocimientos históricos, teóricos, instrumentales y musicales sobre este tema.

Introducción histórica

William Malm (1967) propone dividir la historia de la música china, desde sus orígenes hasta la actualidad, en cuatro períodos:

1) Período de formación, desde el s. XXX a.C. hasta el s. IV d.C.
2) Período internacional, desde el s. V d.C. hasta el s. IX d.C.
3) Período nacional, desde el s. X d.C. hasta el s. XIX d.C., y
4) Período cosmopolita, s. XX

Período de formación (s. XXX a.C. - s. IV d.C.)

Se cree que los primeros invasores de China provenían del mar Caspio, y que habrían traído diversas nociones musicales.[69] Pero una verdadera teoría musical sólo comienza a perfilarse en la época de los primeros emperadores mitológicos, cuando se hacen comparaciones entre los cuerpos celestes y los sonidos, dándoles a éstos nombres especiales.

Habría sido Huang-Ti (el emperador amarillo) quien ordenó fijar por primera vez la altura absoluta de los *lü*. Una famosa leyenda, que algo de verdad debe tener, como toda leyenda, así lo recuerda. Se dice que Huang-Ti envió a su ministro Ling-Lun a buscar tubos de bambú para construir los *lü*, convencido de que fijando la exacta longitud de los mismos, obtendría para su gobierno una perfecta armonía entre el cielo y la tierra. Es decir, un poder mágico para gobernar mejor. Su enviado llegó hasta un lugar ubicado al oeste de las montañas *K'uenlun* (el Olimpo de los chinos) y allí, en un valle donde crecían cañas de bambú de grosor similar, cortó las necesarias para confeccionar el sistema musical que su emperador le reclamaba.

Una de las leyendas dice que luego de soplar el primer tubo escuchó el canto de los *Pengs* o *Fengs*, una tribu poderosa que vivía cerca del lugar donde halló las cañas de bambú. Mientras las voces masculinas le sugirieron seis semitonos, las femeninas le habrían brindado los seis restantes. Otra leyenda, dice que los *Fengs* no eran seres humanos, sino una pareja de pájaros mitológicos, *Feng* y *Huang*. Otro autor dice que el balanceo de las olas del río Amarillo le dio a Ling-Lun la altura del primer sonido (que, como sabemos, es el más importante). Los *lü* restantes los obtuvo cortando cañas de bambú que crecían en el borde del río, aplicándoles el principio cíclico 3:2, hasta llegar, luego de doce pasos, al tubo que cierra la octava. Una última teoría, explica que Ling-Lun cortó doce tubos de bambú, según los términos de una progresión cíclica de doce números, 1, 3, 9, 27, 81, 243, 729. . . multiplicando siempre el número anterior por tres.[70]

Los emperadores que siguieron en el gobierno a Huang-Ti continuaron con sus creencias y respetaron el buen ordenamiento de los sonidos.

Del primer período en que William Malm divide la historia musical china han quedado datos relativos a los orígenes mitológicos de la música, como asimismo a los instrumentos musicales empleados en la corte y a la relación de la música con la vida cortesana y ritual de los períodos *Chou* (s. XI-III a.C.) y *Han* (202 a.C.-220 d.C.). De los libros que sobrevivieron a este período se derivan los conocimientos

(69) Van Aalst (1966).

(70) Esta difícil y compleja manera de obtener los *lü* se halla extensamente explicada en Dechevrens (1899-1900).

sobre las bases teóricas de la música china.[71] También los filósofos dejaron numerosos escritos donde destacaban el valor de la música y la importancia que tenía en el arte de gobernar.[72]

En el año 246 a.C. el emperador She Huang-Ti ordenó destruir los libros e instrumentos musicales existentes en el imperio, y su mandato fue cumplido casi a la perfección. Ese "casi" fue la causa de que algunos libros e instrumentos se salvaran y pudieran ser tomados como ejemplo siglos más tarde. Pero la jerarquía y el poder que tuvo el arte de los sonidos, en las dinastías anteriores a She Huang-Ti, no se pudo reconquistar nunca más.

Unos cien años después de la destrucción ordenada por el emperador de la Gran Muralla China, los intelectuales de la dinastía *Han* trataron de reestablecer las antiguas codificaciones musicales. A tal fin se reorganizó la Oficina Gubernamental de Música, que además de las tareas que tenía antiguamente[73] debía recopilar música folklórica y popular, como asimismo poesías para las canciones de la corte.

En la dinastía *Han* se reconocían dos categorías musicales distintas: para rituales y para banquetes. Las orquestas que actuaban en esas ocasiones, eran numerosas e integradas principalmente por cordófonos y aerófonos (había también algunos idiófonos y membranófonos). El número de bailarines debía fijarse estrictamente, de acuerdo a las exigencias fijadas por Confucio para cada categoría.

Período internacional (s.V-IX d.C.)

Las guerras de conquista que tuvieron lugar a fines del período *Han*, la invasión de los bárbaros y los viajes de los comerciantes, provocan una serie de fusiones de elementos culturales y musicales, que conformarían un nuevo lenguaje musical.

El antiguo poder de la música comienza a perder vigencia. Se inicia un período de violenta aculturación, que en música significa la introducción de bandas musicales tártaras, elementos de música india, cantos de ritos budistas, instrumentos musicales del Asia Menor, músicos de Corea, etc. A las categorías musicales existentes (para banquetes y para rituales) se suma en la dinastía *T'ang* (618-906 d.C.) la categoría *música extranjera*. Estas tres categorías no se conservarán ya en forma aislada, sino que se irán fusionando de allí en más.

En este período la metrópoli china era la más grande del mundo, y el punto de reunión forzoso de los virtuosos musicales y de las orquestas indias, turquestanas, tibetanas, de Mongolia y de otras regiones.

(71) Una exhaustiva bibliografía puede consultarse en Courant (1931: 219).
(72) Ver pág. 41.
(73) Ver pág. 46.

En un comienzo la actividad musical (orquestas y cuerpos de bailarines) estaba totalmente a cargo de los emperadores. Con posterioridad a la dinastía *T'ang* decae el mecenazgo imperial, y con él el esplendor musical. Los comerciantes de buena posición habrían de reemplazar este apoyo, pero no con el carácter y la fuerza de conservación con que lo habían hecho los emperadores.

Período nacional (s. X-XIX d.C.)

En este período se tratará de rescatar los elementos autóctonos del arte musical chino, fijándose por escrito diseños melódicos, pertenecientes al s. XII d.C. Se desarrollan formas musicales importantes, entre las cuales formas vocales puras, instrumentales y la ópera.

La dinastía *Sung* (960-1279) trajo una nueva prosperidad a China. Se retoma y reinterpreta la antigua doctrina musical de Confucio, se hacen nuevos estudios acústico-musicales y se incrementa una nueva poesía, que se desarrollará a lo largo de dos versos. Esta poesía será de importancia fundamental para el desarrollo de la música china. Una manera de cantarla consistía en hacer resaltar los acentos básicos del lenguaje chino. Esta forma poético-musical se llamó *Shih*. Otra manera de cantar esas poesías consistía en enfatizar los elementos urbanos y populares de la música y recibió el nombre de *Tz'u*. Esta última forma musical sería importante en el desarrollo del teatro musical, que precisamente dominaría la vida musical china en este período.

En esta época se desarrollarán dos estilos básicos de canto teatral, basados ambos en el *Tz'u*. El del norte, basada en escalas heptatónicas y con acompañamiento de *P'ip'a*[74] y el del sur, con escalas pentatónicas y acompañamiento de flauta.

Se desarrolla también en este período un género de canción con acompañamiento de laúd, para entretenimiento de variedades, calles y restaurantes. Más tarde se introducirán otras connotaciones a las melodías estereotipadas del *Tz'u*, de tipo emocional o de situación, que actuarán como claves para entender los textos de las arias. Algo semejante al *leitmotiv* de Wagner o a la Teoría de los Afectos del Barroco europeo.[75] También se introducen en la ópera los acróbatas y pantomimos de la calle.

Todas estas innovaciones se capitalizan y darán un auge cada vez mayor a la ópera china. El nombre genérico de ópera en chino es *Hsi ch'i*, de la cual existen unas 300 variedades, muchas de las cuales sobreviven todavía. Las diferencias se

(74) Ver *P'ip'a*, pág. 79.

(75) La teoría de los afectos (*Affektenlehre*) del s. XVIII fue prescribiendo fórmulas melódicas y armónicas exclusivamente codificadas para cada situación emocional o sentimental, y creó un lenguaje musical específico. Cf. Hurtado (1951: 100).

basan en el sistema tonal, el acompañamiento, las calidades vocales, las estructuras musicales, los textos, la inclusión de bailes, pantomimas, acróbatas, interludios o recitativos vocales.(76)

Al margen del énfasis en lo vocal, se desarrollan y codifican también géneros instrumentales puros, como las piezas para *Kin*, de corte impresionista(77) o las formas abstractas y las piezas descriptivas de la *p'ip'a*. Por influencia de los mecenas burgueses, se introducen entre los instrumentos de la ópera, violines de dos cuerdas y laúdes y flautas de diversos tipos. Estos instrumentos ejecutarían también solos, originándose una música de cámara instrumental.

El príncipe Chu Chuan (1376-1448) se dedicó a recopilar las melodías para *kin* que existían en ese momento. Valiéndose de su alta jerarquía consiguió que los maestros le entregaran sus melodías, secretamente guardadas y custodiadas. Con la ayuda de cinco sabios pudo concretar la recopilación de 62 fragmentos importantes para *kin*, el instrumento nacional chino por antonomasia. Según él, esa colección era más preciosa que "millares de piezas de oro".

Período cosmopolita (s. XX)

El período cosmopolita es el que corresponde a los años posteriores a 1911, fin del imperio chino, con la caída de la dinastía Manchú de los Tsing (1644-1911).

Se observa otra vez una apertura a la música de distintas procedencias, pero sin dejar de valorar también, sus propias tradiciones musicales. La música europea, que había gozado de escaso predicamento, aumenta su influencia. Profesores occidentales viajan a China para enseñar la música euroculta y músicos chinos viajan a Occidente para profundizar esa música y también para enseñar música china, como sucede en algunos centros musicales de los EE.UU. Se crean en China orquestas al estilo occidental o con curiosos sincretismos de ambos repertorios organológicos, mientras que en Europa los compositores recurren a la escala pentatónica anhemitonal para muchas de sus creaciones.(78)

La aculturación musical en China, como en todo Oriente, y también en Occidente, se efectúa ya, debido a la aceleración histórica y el achicamiento del mundo, propios del s.XX, no sólo entre culturas vecinas, sino entre los puntos geográficos más distantes.

(76) Las más famosas hoy son la Opera de Pekín, Peiping y Shanghai.

(77) En Discografía, Asia 1, hay títulos muy ejemplificadores, tales como "Los arañazos de un anciano caballero en estado de refinada intoxicación", "Olas mojando la arena", "Ciruelo florecido".

(78) "Pentatonismes chez Debussy", en Brailou (1931: 425-465).

7 TEORIA MUSICAL CHINA

Nos hemos referido ya a los orígenes mitológicos que se le atribuyeron al sistema musical chino. Van Aalst, importante autoridad en este tema, piensa que los chinos deben haber percibido la altura relativa de los sonidos de manera empírica, sin necesidad de *fengs* humanos ni mitológicos, sin arrullos de olas ni enviados al olimpo chino. Como cosa natural debieron haber relacionado las distintas longitudes de los tubos con los distintos sonidos que en éstos se obtienen. No es raro, tampoco, que les hayan aplicado la relación 3:2, dado que ésta tenía para ellos un valor simbólico: armonizar el cielo con la tierra.

Sistema musical

Un sistema musical "representa el inventario de sonidos de que se vale una música, la altura y distancia de los sonidos musicales entre sí".(79) Si ubicamos ese inventario de sonidos en el límite de una octava, tendremos las escalas repertorio.(80)

Los antiguos chinos obtenían su escala repertorio a partir de tubos de bambú, según el principio cíclico basado en la relación 3:2, que corresponde a una quinta justa, un poco más chica que la que se obtiene con cuerdas. Este principio se denomina cíclico, porque el total de sonidos que integrará la escala repertorio, se va generando por una constante matemática en las longitudes de los tubos que integran el sistema. Musicalmente se manifiesta por intervalos de quinta justa al ascender y de cuarta justa al descender.

Quinta soplada

La explicación acústica que sustenta este sistema musical es el de la quinta soplada. Si soplamos con fuerza en un tubo cerrado, correspondiente, por ejemplo, a Fa_4, se obtendrá una quinta justa superior, es decir un Do_5.(81) Pero este Do_5,

(79) Lachmann (1931: 11).

(80) Los sistemas que han seguido las distintas culturas del mundo para obtener sus escalas repertorio son dos: sistemas cíclico (China y Grecia) y divisivo (India y Arábigo-Islámico). La aplicación de un sistema cíclico condujo al dodecafonismo, el principio divisivo a escalas muy diversas (22 ó 17 sonidos en la octava, por ejemplo).

(81) Se llama tubo cerrado al que está obturado en el extremo inferior y que posee la característica de "quintear" así como el tubo abierto posee la de "octavear". En realidad se trata de la quinta de la octava superior pero, auditivamente, produce el efecto de una quinta justa.

también se puede obtener soplando normalmente en otro tubo que mida dos tercios de la longitud del primero (Fa_4).

Al cortarse un tercer tubo, que mida dos tercios de Do_5, se obtendrá una quinta justa superior de Do_5, es decir, Sol_5. Como este sonido está muy alejado de *huang-chung*, se duplica su longitud y se obtiene Sol_4, dado que la relación doble corresponde a la octava. Pero los teóricos chinos se dieron cuenta de que podían obtener ese mismo Sol_4, cortando un tubo que midiera cuatro tercios de Do_5.

Lü 1 — FA_4 — *Huang-chung*

Lü 2 — DO_5 — *Ling-chung* (dos tercios del anterior)

Lü 3 — SOL_4 — *T'ai T'su* (cuatro tercios del anterior)

Trabajando así, y siempre sucesivamente con las relaciones dos tercios y cuatro tercios, llegaron a la escala de los 12 *lü*, con la cual se alcanza la octava. No la octava justa, por cierto, ya que la razón 1:2 nunca equivale a la ecuación $12^{2/3}$. Obtuvieron entonces, una escala dodecafónica de temperamento desigual.

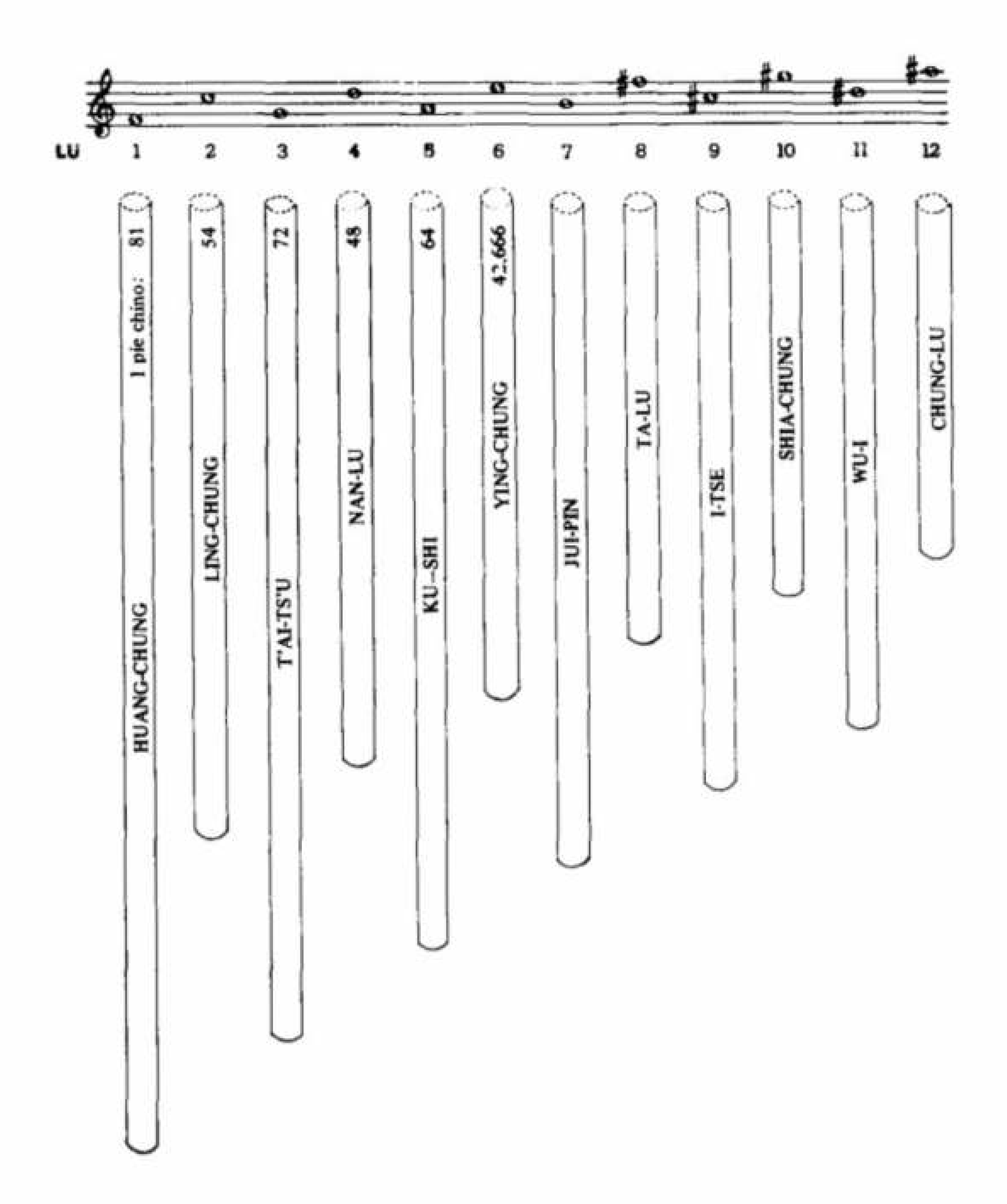
El peligro de esta escala cíclica es que, por más precauciones que se adopten, las fracciones se hacen cada vez más complicadas e irreductibles a números enteros. Si otorgamos el número ochenta y uno al *huang-chung*[82] y le aplicamos el principio cíclico (2/3-4/3) al llegar al sexto *lü* comienzan números con fracciones, y cada vez se hacen más complicadas las ecuaciones a realizar.

81 - 54 - 72 - 48 - 64 - 42,666 - 56,888, etc.

Esto explicaría, quizás, por qué eligieron sólo los cinco primeros *lü* para su escala usual.

¿Cuántas vibraciones por segundo tenía el primer *lü*? Algunos musicólogos opinan que debía corresponder aproximadamente al $Fa\#_4$, o sea unas 366 vibraciones por segundo. Pero como cada dinastía solía fijar un nuevo *huang-chung*, el tubo básico variaba frecuentemente, y con él todo el sistema. Según Curt Sachs, en la época *Chou* medía 20 cm, y en la época *Ming* (1368-1644 d.C.) 23 cm.

(82) Ochenta y una eran las semillas que debía contener el primer tubo, *huang-chung*, según los estudios efectuados por *Ling-lung*. Estas semillas debían colocarse de determinada manera para que el primer *lü* armonizara con el cosmos. Dechevrens (1899-1900).



En el s. IV a.C. los teóricos chinos trataron de achicar las quintas para alcanzar la octava, es decir, intentaron el temperamento igual, pero sólo en el año 1596 el príncipe Tsai-Yu propone afinar los tubos según un principio equivalente al temperamento igual.

Litófonos

Para que la afinación de los *lü* no se alterara, los construyeron en piedra o metal, materiales más durables que las cañas de bambú. Los *lü* construidos con lajas constituyeron los litófonos o carillones de piedra. En un comienzo eran doce lajas, luego se añadirían seis más.(83) Los litófonos no eran

(83) Ver Lám. III, ej. 1.

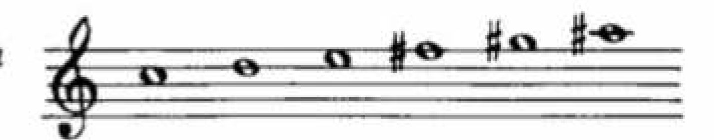
instrumentos melódicos propiamente dicho, sino puntos de referencia para afinar los demás instrumentos o para fijar la tónica del modo a emplear en tal o cual canto o melodía instrumental.

La música dedicada a los espíritus celestes, por ejemplo, debía afinar su tónica en *huang-chung* (los instrumentos) y en *ta-lu* (el canto); si se trataba de los espíritus terrestres, en cambio, debían hacerlo en *tai-tsu* (instrumentos) y en *ying-chung* (canto). La música dedicada a los cuatro objetos lejanos (cinco montañas sagradas, cuatro montañas fronterizas, cuatro mares y cuatro ríos) debía fijar su tónica en *ku-shi* (instrumentos) y en *nan-lu* (canto). La música dedicada a las montañas y ríos debía hacerlo en *jui-pin* (instrumentos) y *ling-chung* (canto). La música en honor de la anciana madre, en *i-tsé* (instrumentos) y *chung-lu* (canto) y en recuerdo de los primeros antepasados en *wu-i* (instrumentos) y *chia-chung* (canto). Todo esto debía relacionarse, asimismo, con danzas específicas.(84)

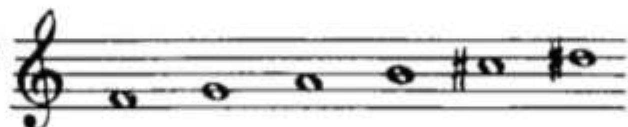
Principio Yin-Yan

Los litófonos de doce lajas se ubicaban en dos hileras de seis cada una. La hilera inferior correspondía a los *lü* impares (principio *Yan*, masculino) y la superior a los *lü* pares (principio *Yin*, femenino). Según Van Aalst, el primer *lü* es la perfección en sí mismo pues de él depende todo el sistema, es la fuente de origen del mismo, es el sistema en potencia. Por eso a la hilera impar le correspondía el principio *Yan*.

Lü pares. Principio *Yin*
Hilera superior



Lü impares. Principio *Yan*
Hilera inferior



Cada vez que un tubo masculino produce uno femenino, el masculino es esposo y el femenino esposa. Cada vez que un tubo femenino produce uno masculino, el tubo femenino es la madre y el tubo masculino el hijo.

Escala pentatónica

Los cinco primeros sonidos del ciclo de quintas constituyen la escala usual básica, pentatónica anhemitonal (sin semi-

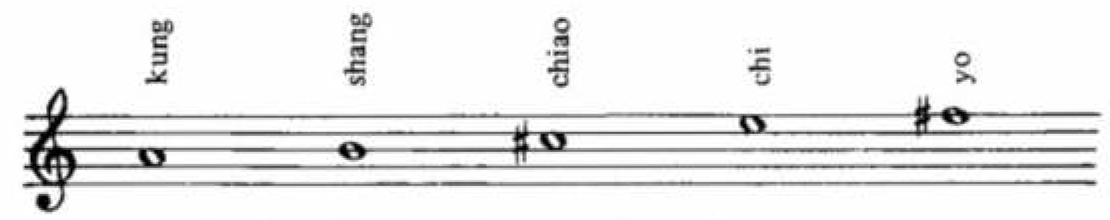
(84) Courant (1931 . 102). En este autor hay otras indicaciones provenientes de distintas dinastías y autores, sobre cómo buscar la tónica para los diferentes rituales

tonos). En nuestro pentagrama se puede escribir de las siguientes maneras:(85)



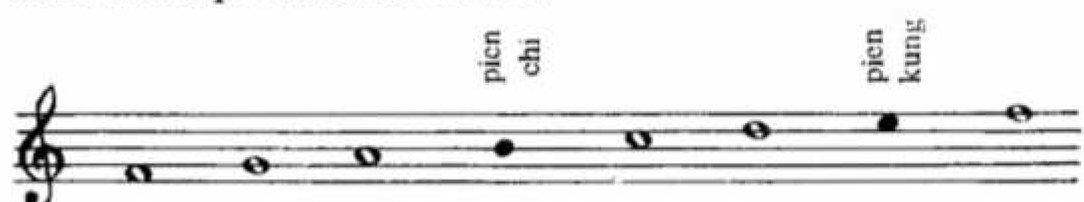
Estos cinco sonidos recibían los nombres de *kung, shang, chiao, chi, yo*. No tenían valor de altura absoluta, ya que cuando una escala usual en vez de partir de *huang-chung* lo hacía en *ku-shi*, este sonido recibiría el nombre de *kung*, y los cuatro sonidos siguientes, que mantuvieran la distancia interválica correspondiente, seguirían llamándose *shang, chiao, chi, yo*.

Modo pentatónico anhemitonal con *kung* en *ku-shi*.





Desde el año 1300 a.C. se usaban sólo las cinco primeras notas de la serie dodecafónica, pero a comienzos de la dinastía *Chou*, (s. XI a.C.-III a.C.) se introdujeron dos sonidos más correspondientes a los *lü* 6 y 7. Estos nuevos sonidos se llamaron *piens* (*pien kung* y *pien chi*). *Pien* significa cambiante, y parece ser que fueron usados como pasajes entre los sonidos de la escala pentatónica básica.



Cada escala pentatónica admite cinco transposiciones modales, o sea que tomando como tónica cada uno de sus sonidos, el número teórico de modos posibles de obtener en un litófono de 12 lajas es de 60 modos pentatónicos, y 84 si se trata de escalas con *piens*. Este número de escalas posibles variaba también según las dinastías, y asimismo variaba el número de escalas reales empleadas.

Ritmo

Según Confucio, "La música, es el ritmo. ¿Qué llamamos ritmo? Cuando los antiguos cantaban, en el intervalo de una

(85) El Padre Amiot transcribió todas las melodías en Fa porque dijo que a los chinos les agradaba tal tonalidad. Pero igualmente se conserva en nuestro pentagrama, sin alteraciones, la escala pentatónica anhemitonal sobre *do, fa* o *sol*.

nota, la campana y el litófono daban cada uno una nota: esto simbolizaría la imagen de los dos principios". Continúa explicando que por cada nota de la campana habrá cuatro pulsaciones de los crótalos de madera liviana (*Pho-Pan*), ocho percusiones fuertes y ocho percusiones débiles del tambor de cuero (*Po-Fou*). Esa división binaria daría origen a un ritmo basado fundamentalmente en pies binarios, que se encuentra en casi toda la música china, (que participa del principio rítmico divisivo).

Si los instrumentos deben acompañar el canto, deberán prolongar los sonidos de éste, y en algunas ocasiones dar una especie de acorde roto, en figuraciones más breves (siempre sobre la base de una división binaria, por 4, 8, 16 ó 32). "Los cantantes y el órgano dan un solo sonido prolongado; el *kin* da 32 notas, luego de ésto el canto y el órgano cesan... El ejecutante de órgano emplea toda su fuerza para mantener el sonido durante 32 notas. Cuando éstas se acaban, él se detiene".(86) Todas estas consideraciones son teóricas, y referidas fundamentalmente a una música ritual que no siempre se conserva.

Cuando se trata de música vocal, el o los instrumentistas siguen el ritmo de la poesía, y también, en muchos casos, la música instrumental pura, como por ej. piezas para *kin*, respeta ese ritmo poético, aun cuando no acompañe ninguna poesía cantada.

(86) Courant (1931: 122), citando a Tsai-Tsu.

8 LA MUSICA INDIA

Fuentes históricas

La fuente más antigua que poseemos para el estudio de la música india son los cuatro libros védicos: *Rig-Veda* (contiene una colección de himnos), *Sama-Veda* (contiene las cantilenas), *Yagur-Veda* (reúne las fórmulas) y *Atharva-Veda* (contiene también himnos). La antigüedad del *Rig-Veda* está calculada en 2.000 años a.C. Estos libros, escritos en lengua sánscrita, son atribuidos a la revelación de Brahma y contienen plegarias, himnos y fórmulas que deben regir para el sacrificio divino y el mantenimiento del fuego sagrado.

Actualmente hay muchas escuelas que enseñan el canto de los himnos védicos, pero la persona interesada en el conocimiento de los mismos, según los antiguos teóricos, deberá recurrir al libro de Bharata, "Nâtya Sâstra", escrito en sánscrito. Como la mayoría de los "sâstra" (tratado), este compendio debió soportar una serie de correcciones y modificaciones en sucesivas ediciones anteriores al comienzo de la era cristiana, época en la cual ya existía tal como se lo conoce en la actualidad. Según Grosset, las versiones que han llegado hasta nosotros, son, a veces, de una "oscuridad desesperante".(87)

Bharata se refiere principalmente al drama, en su tratado, pero también tiene siete capítulos dedicados a la teoría musical (intervalos, modos, melodías y ritmos). Su obra es, además, la fuente más antigua para conocer los instrumentos musicales y la danza india, con su infinita posibilidad de expresión mediante unas cien combinaciones de movimientos de cabeza, cuello, manos, formas de mirar, caminar, saltar, pararse o inclinarse.

Todos los libros posteriores al "Nâtya Sâstra" se apoyaron en él, para comentarlo, discutirlo, refutarlo o complementarlo. De especial importancia fueron el comentario al "Nâtya Sâstra" de Matango (s. VIII d.C.) y el "Samgîta Ratnâkara" (Océano o Mina de diamantes de la música), de Sârngadeva (s. XIII d.C.). Este último es, según Grosset, el mejor tratado de música india antigua que se posee en la actualidad.

(87) Grosset (1931: 270).

Más de mil años transcurrieron entre el tratado de Bharata y el "Samgîta Ratnâkara". En esta obra su autor cita unos 30 teóricos que habrían escrito, antes que él, comentarios sobre el "Nâtya Sâstra" de Bharata.

Todos estos libros fueron escritos en sánscrito. Recién en épocas modernas se comienza a escribir tratados musicales en bengali, hindi, guzerati o maharati, algunas de las lenguas de la actual India.

En Europa será en 1792, cuando Sir William Jones publica su brillante trabajo sobre los modos musicales de los indios, en "Asiatic Researches", cuando se toma conocimiento científico de aquella lejana música. Seguirían luego otros trabajos exhaustivos sobre determinados aspectos, o visiones generales sobre toda la música india. Debemos destacar los importantes trabajos de interpretación de todas las fuentes, que realizan Grosset (1931) y Sachs (1943, 1944 y 1947).[88]

Introducción histórica

La historia de la antigua música india permite descubrir que el canto de los Veda era la principal manifestación musical religiosa.

Canto védico

No se poseen grabaciones de estos cantos y recitados en la antigüedad india, por cierto, pero los rígidos y complejos métodos de enseñanza que todavía conservan los brahmanes, hacen suponer que, a pesar de los milenios transcurridos, el canto ritual se mantiene casi sin cambios. Los brahmanes cantantes siguen ateniéndose a las mismas notaciones que sirvieron siglos atrás a otros cantantes védicos. Son simples ayudas para el aprendizaje oral pues, según las enseñanzas védicas, el texto y la música que no se aprenden en forma oral carecen de valor ritual.

Los jóvenes que se inician en el canto védico deben aprender a repetir, fiel y exactamente, los textos védicos con su música, sin introducir la más pequeñísima variante, ni en una sílaba, ni en un acento. Para que esta memorización sea lo más estereotipada posible, existen numerosas reglas mnemotécnicas, entre las cuales podemos citar: aprender el texto al revés, repetir las frases rituales con música o sin ella, entonar la música sin texto, complicar el ritmo y volver luego al ritmo inicial, etc. Esta técnica de aprendizaje recibe el nombre de *vikrti-s*. Mediante ella se crea un automatismo absoluto, que

(88) Otras obras referentes a música india pueden hallarse en la bibliografía; y en los folletos adjuntos a la discografía se podrán encontrar referencias valiosas sobre la actual música carnática o indostánica.

demanda años de preparación, pero que es la única manera de mantener intacta una salmodia tan antigua.

En la actualidad, sólo los brahmanes pueden pronunciar y salmodiar los versículos de los Vedas, y sólo quienes pertenecen a la casta alta de la India pueden presenciar y escuchar el ritual.(89)

El estilo de canto del *Rig-Veda* es eminentemente silábico y su repertorio de alturas no pasa de tres o cuatro sonidos. Según los teóricos, es una recitación que rebasa los límites de la oratoria, pero que se mantiene muy cerca de ésta, ya que respeta fielmente los acentos de las palabras.

Sachs(90) dice que las alturas de la recitación del *Rig-Veda* se originan en los tres acentos de la lengua sánscrita (acentos de altura): *udàtta* (tono medio), *svaritta* (tono más alto que *udàtta* y que se desliza hacia aquél) y *anudàtta* (tono bajo). El primero se canta con la cabeza en posición normal, el tono alto con la cabeza levantada, y el tono bajo con la cabeza inclinada.

El tipo de canto del *Sama-Veda* es más elaborado que el del *Rig-Veda*, pudiéndose entonar sobre la escala heptatónica completa. Su valor litúrgico, en cambio, es complementario. Se han hallado más de 20 tratados diversos consagrados al estudio del *Sama-Veda*, (fonética, prosodia, metro, canto, notación, sacerdotes-cantores, etc.). El brahman que se inclinase más por la música, en detrimento de los textos, arriesgaría su cargo. Este respeto por la tradición llega en algunos rituales religiosos a prohibir el canto de los himnos del *Sama-Veda*.(91)

Música profana

Desde la época del "Mahâbârata"(92), anterior en sus partes más importantes a la era cristiana, la música y el arte en general eran considerados como muy importantes, siendo muy apreciados los maestros de música y el arte escénico. También en otros poemas épicos se advierte la fuerza y el poder que tenían la música y los instrumentos musicales, y el prestigio de que gozaban los ejecutantes y cantantes.

La música se desarrolla como un arte nacional hasta la conquista musulmana, cuando los propagadores de la religión mahometana proscriben vigorosamente la música por considerarla inmoral e irreligiosa. A pesar de ser fuertemente atacada la profesión de músico, el arte no se apagó completamente.

(89) Por esta razón fue muy difícil para los etnomusicólogos obtener registros de esa música. (Ver discografía, Asia 4).

(90) Sachs, (1943: 69).

(91) Ver Discografía, Asia 4.

(92) *Mahâbârata*, epopeya india escrita en sánscrito. Consta de unos 100.000 versos pareados, y relata leyendas y un resumen de la filosofía de la India.

Existe una larga trayectoria de monarcas que se manifiestan a favor de la música y que permitieron su supervivencia.

La división de la música india actual, en música indostánica (del norte de la India y Pakistán) y música carnática (sur de la India) refleja en cierta manera la escisión cultural provocada por la invasión musulmana. Ambas músicas se originan en sistemas básicamente iguales, reconocen una raíz común, pero los instrumentos y la terminología se fueron distanciando a partir del s. XIII d.C.

Teatro religioso

Tanto la danza tradicional de la India como el teatro están intrínsecamente relacionados con la actividad religiosa. Claro ejemplo es el "Katakali" del norte de la India, drama que se representa sobre argumentos del "Ramayana"[93] y del "Mahâbârata", en los patios abiertos de los templos. El acompañamiento musical está a cargo de tambores, címbalos y un cantante que narra la escena. Habrá actores-mimos, y actores vestidos con simbólicas indumentarias, que interpretarán los distintos personajes del drama.

En el sur de la India las danzas se basan en la preceptiva del "Nâtya Sâstra" anteriormente mencionado, y también tienen su elemento religioso. Un acompañamiento usual está integrado por tambor *mridanga*, *vina* del sur, flauta y un instrumento que brinda el bordón. En la actualidad también puede incorporarse un violín o un clarinete europeo.

Música instrumental

En el género profano, y anterior a la invasión musulmana, se encuentran en la India instrumentos como el *bin*[94], el tambor *mridanga* y para sostener el canto, un bordón instrumental. La introducción de la religión budista y la invasión musulmana aportaron un nuevo repertorio organológico, y se inició un intenso intercambio de elementos musicales.

La actual terminología musical demuestra que tanto la música del norte (indostánica) como la del sur (carnática) surgen de una misma base con sus correspondientes evoluciones, a veces paralelas, otras divergentes.

(93) *Ramayana*, poema indio que describe la vida y hazañas de Rama, séptima encarnación de Visnú. Se divide en 7 libros.

(94) Ver pág. 81.

9 TEORIA MUSICAL INDIA

El sistema musical indio, como asimismo el lenguaje y el concepto del universo, se basan en el sonido como vibración físico-sonora.[95] Esta vibración puede permanecer en estado latente, durante un tiempo indefinido, o actualizarse por un choque en la atmósfera o en el cuerpo humano (música instrumental o vocal).

Nada

El sonido, como vibración primordial, recibe entre los indios el nombre de *nada*[96]. Partiendo de este concepto podremos exponer la teoría musical india según el principio de lo más simple a lo más complejo.

La relación musical mínima entre dos vibraciones musicales es, para los indios, la *sruti*.

Srutis

¿Qué es exactamente una *sruti*? Según la definición india es la división más pequeña del sonido que el oído pueda percibir claramente. No se puede ir más allá de esta mínima división sin caer en la confusión y destruir el placer auditivo. No poseemos un término exacto en nuestra terminología musical para transcribir este concepto.

En la actualidad se emplean las *srutis* para medir la distacia entre dos sonidos y también se le suele asignar el concepto de altura, (también en Occidente empleamos la palabra tono para significar una altura determinada y una relación interválica).

La música india reconoce tres tipos de *srutis*, todos más pequeños que el semitono temperado. Según estudios realizados, estos tres tipos de *srutis* corresponden a 22, 70 y 90 cents. Al tratar de la música india se suele hablar de cuartos de tono, pero en realidad los indios no utilizan la división exacta del semitono, sino que son divisiones no equidistantes. De ser reales cuartos de tono, la octava quedaría dividida en 24 partes iguales, en cambio ellos la dividen en 22 *srutis*. Para obtener estas 22 *srutis* recurren a un principio divisivo. Dividen distintas secciones de las cuerdas de dos

(95) Ver pág. 43.

(96) En la enunciación de la teoría musical india seguiremos a Daniélou (1959), Grosset (1931), Malm (1967) y Sachs (1943).

cordófonos *sruti-vina*, de 22 cuerdas cada uno, y mediante un complicado sistema de interrelación entre ambos llegan a las 22 *srutis*.(97)

Las *srutis* se agrupan para formar los intervalos musicales usuales, denominados *svaras*.

Svaras La música indida emplea tres tipos de *svaras*, que se obtienen uniendo cuatro, tres o dos *srutis*, según las reglas lo indiquen para cada caso.

Svara de 4 *srutis* =	tono entero mayor -	204 cents (90, 22, 70 y 22 cents)
Svara de 3 *srutis* =	tono entero menor -	182 cents (90, 22 y 70 cents)
Svara de 2 *srutis* =	semitono -	112 cents (90 y 22 cents)

La música india agrupa las 22 *srutis* de la octava en 7 *svaras*. Según las reglas de los teóricos indios, deben tener siempre 4, 3 ó 2 *srutis*.

Estas siete *svaras* recibieron distintos nombres por parte de los teóricos indios. Es común derivar estos nombres de las siete ninfas (*swaras*): *Sa*rdja, *Ri*chalba, *Ga*ndhara, *Ma*dyahna, *Pa*ndrama, *Dha*ivata y *Ni*chada. Pero para solfear o escribir una melodía, se emplea solamente la primera sílaba de cada *svara:*

sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni

que se consideran equivalentes a *do, re, mi, fa, sol, la, si.*

Las *svaras*, a más de ser intervalos musicales, son los nombres de las siete notas de esa escala heptatónica. Sucede tambien con las *svaras* que se las interpreta, ya como notas, ya como intervalos.

S. M. Tagore atribuye a cada *svara* un determinado grito animal, que provendría de la técnica vocal india. La nota *Sa* habría sido copiada del pavo real, *ri* del mugido del buey, *ga* del balido de la cabra, *ma* del aullido del chacal o del grito de la grulla, *pa* del grito de un pájaro indio semejante al cucu, *dha* del grito de la rana o del relincho del caballo, y finalmente *mi* del barrito del elefante.(98)

Desde el punto de vista de la relación que guardan entre sí, las notas pueden ser *vadi* (fundamentales), *samvadi* (consonantes), *vivadi* (disonantes) o *anuvadi* (auxiliares). El concepto de *vadi* implica tres categorías, nota fundamental o permanente, nota dominante y también tónica. Se la suele comparar a un soberano, cuyos ministros serían las notas *samvadi*, personajes de la suite las *anuvadi* y los enemigos

(97) Este sistema está detallado en Grosset (1931).
(98) En Grosset (1931: 288).

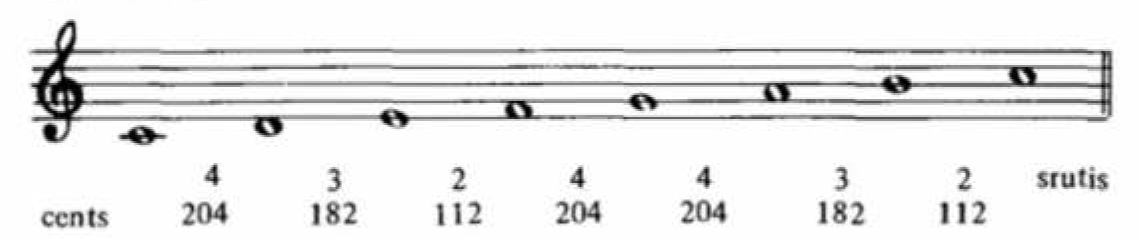
las *vivadi*. Según los teóricos las relaciones se establecen por el número de *srutis* que separan las notas entre sí. Por ej. si distan 13 ó 9 *srutis* son consonantes (equivalentes a una quinta o cuarta justa), mientras que la distancia de 2 *srutis* es disonante (equivalente a segunda). Las relaciones restantes son sonidos auxiliares (*anuvadi*).

Gramas

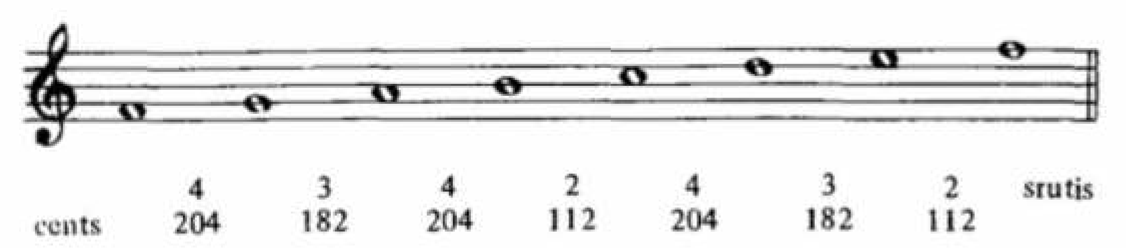
La reunión ordenada y sucesiva de las siete *svaras* constituye una *grama*, palabra sánscrita que significa literalmente agrupamiento, aldea, pueblo o conglomerado, y en su acepción musical un conjunto de notas dispuestas convenientemente. El prof. Weber[99] sostiene la hipótesis de que *grama* se convirtió en lengua *prakrit* en *gama*, y que de ésta derivarían el francés *gamme* y el inglés *gamut*, tomadas del *gamma* de Guido de Arezzo y del *Gamma ut* medieval. Ve en esto un testimonio directo del origen indio de nuestra escala de siete notas.

Según el "Nâtya Sâstra" había dos maneras principales de ordenar las *svaras* para constituir las *gramas* básicas: *sa-grama* y *ma-grama*. En *sa-grama* las *svaras* se forman con 4 3 2 4 4 3 2 *srutis*, del grave al agudo y a partir de *sa*. En *ma-grama*, las *svaras* se forman con 4 3 2 4 3 4 2 *srutis*, del grave al agudo y a partir de *ma*. Si bien esta última recibe su nombre de la cuarta nota, *ma*, ésta no es ni la fundamental ni la tónica.

Sa-Grama



Ma-Grama



Murchanas

Cada nota de *Sa-grama* o de *Ma-grama* puede ser punto de partida de una serie ascendente o descendente, cantada o ejecutada en un instrumento en una extensión de tres octavas. Esto se denomina *murchana*. Tanto las siete *murchanas* de *Sa-grama* como las de *Ma-grama* reciben nombres distin-

(99) Id. pág. 292.

tos, ya que las 14 *murchanas* son distintas en la ordenación de sus *svaras*, y en consecuencia en el número de *srutis* en cada *svara*. Esto significa que no son transposiciones de un modelo básico, sino verdaderas escalas modales. El número de *murchanas* puede ascender considerablemente si se añaden sonidos alterados (*antara ga* y *kakali ni*, equivalentes a *mi b* y *si b* respectivamente).

Las vocalizaciones o ejecuciones instrumentales de las *murchanas* no son meros ejercicios técnicos sino que forman parte constitutiva del preludio del *raga*, cuando el ejecutante debe familiarizarse con el género, la escala, el movimiento del trozo, las escalas y los tipos de vocalización. El público empieza desde ese momento a gustar las características del trozo musical. La realización vocal consiste en entonar la *murchana* sobre la vocal de la última sílaba cantada.

Jatis Según las posibles combinaciones de sonidos dentro de una *murchana* (tónica, fundamental, dominante, predominante, disonante) los teóricos clásicos determinaron 18 tipos de melodías a las cuales llamaron *jatis*. Estos *jatis* se agruparon según se basasen en el modo de *Sa* o en el de *Ma*. También se tenía en cuenta para tal agrupamiento el número de sonidos que tuviesen, simples (de 5, 6 ó 7 sonidos) o compuestos (de más de siete). Más adelante se incorporaron, paulatinamente, connotaciones extramusicales al concepto de *jatis* y características melódicas especiales (giros, adornos, orientación melódica). En suma, se fue preanunciando el *raga*.

Tala El sistema rítmico indio es aditivo. Mediante la suma de distintos metros básicos se formarán los diseños rítmicos a emplear (denominados *talas*). Un *tala* consiste en un ciclo rítmico que oscila entre 3 a 128 pulsaciones, agrupadas en diversas unidades mediante la distribución de los acentos o de tiempos inacentuados. Precisamente cada *tala* se subclasifica según el número de tiempos acentuados o inacentuados del grupo rítmico principal. A pesar de que el número teórico de *talas* es muy grande[(100)] es frecuente que la música india emplee de cinco a ocho pulsaciones con subdivisiones intermedias. Un músico profesional debe conocer profundamente los *talas*, ya que éstos poseen refinamientos constructivos propios, que sólo en la ejecución se ponen de manifiesto, y al improvisar varios músicos simultáneamente, es necesario que todos dominen los principios esenciales del *tala* en uso. En la práctica los músicos recurren a los llamados mnemotécnicos denominados *bols*, para retener en la memoria los *talas*.

Bols Los *bols* son versiones onomatopéyicas de los sonidos básicos de los tambores y dejan al oyente occidental sumamen-

(100) Según el sistema del *Sarngadeva* hay 120 *talas*.

te asombrado, ya que no se sabe qué admirar más, si la destreza manual del percusionista, que hace "hablar" a los parches repitiendo diseños verbales, o la habilidad vocal del ejecutante del *Sitar*, que suministra el modelo silábico sobre el cual el percusionista ejecutará el *bols.*[101]

En la enseñanza de los instrumentos musicales, todo intérprete debe prepararse profesionalmente mediante el canto, y los percusionistas deben dedicar bastante tiempo al arte de los *bols*.

A más de los *bols*, los músicos indios utilizan un sistema manual para memorizar los *talas*. Chocan los dedos entre sí mientras cuentan los tiempos y también mueven las palmas de las manos. Cuando un ejecutante está sentado, se lo verá marcar el *tala* con sus manos, si las tiene desocupadas, o con los dedos de los pies si aquéllas están empleadas en un instrumento. El oyente occidental notará entonces que la manera de contar los tiempos no coincide en absoluto con la manera de medir el tiempo en la música occidental, ya que al músico indio no le interesa el número de tiempos fuertes o débiles, sino la división dentro de éstos. Así, diez tiempos pueden estar agrupados de maneras muy diversas: 2-3-2-3 ó 3-3-4 ó 3-3-2-2, etc.

El concepto de *raga* es algo muy difícil de entender para los occidentales y su explicación bastante escurridiza. Los indios dicen que no es ni un ritmo, ni un modo, ni un diseño melódico, sino algo más general que abarca todo eso y muchas otras cosas.[102] Danielou, tratando de concretar al máximo este tema, dice: "El concepto de raga incluye más de quince items: escala, melodía, *tala*, *grama*, *murchana*, *jatis*, *gamaka*, sentimiento, estado de ánimo, hora del día . . ."[103] *Ragas*

Teóricamente, dada la gran cantidad de elementos que entran en juego, pueden existir cientos de miles de *ragas*. Algunos libros hablan de 6000 *ragas*[104], otros de 264[105] y finalmente Narada habla de tres tipos de *ragas*, según el tipo de emisión vocal que se emplee en cada caso. *Ragas* que se cantan con voz totalmente temblorosa, desde el principio hasta el fin, *ragas* que emplean un temblor parcial, y finalmente, los que se cantan sin ningún temblor.[106]

(101) Mencionamos el ejemplo del *Sitar* pues es el único ejemplo grabado de *bols* que conocemos. (Ver Discografía, Asia 18).

(102) Ravi Shankar (1972).

(103) Daniélou (1959). Ver *gamaka*, pág. 75.

(104) Samgîta Nârâyana, citado por Grosset (1931: 315).

(105) Cârngadeva, citado por Grosset (1931: 315)

(106) Narada, autor de "Sangîta-makaranda" (citado por Sachs, 1943).

En la práctica musical, tanto en el norte como en el sur de la India, el *raga* se puede ir configurando a partir de los siguientes elementos:

1) *Un sonido permanente*, que se ejecuta en modo constante y que puede ser entendido como la tónica (*vadi*). Este sonido es reiterado generalmente por las cuerdas bordonas de instrumentos de cuerda. Incluso hay un cordófono, la tambura, que posee cuatro cuerdas, bordonas, que suministran tan sólo el sonido permanente y alguno de los sonidos predominantes.

2) *Sonidos predominantes* (*vadi* y *samvadi*). Estos sonidos siguen en orden de valoración al sonido permanente, y son fundamentales para dar la esencia modal del *raga*.

3) Una escala compuesta por cinco sonidos como mínimo, y por nueve como máximo. Si posee más se tratará de una mezcla de *gramas*, y si son menos de cinco, no será una escala sino una figura melódica. Esta escala, lógicamente, poseerá sus sonidos consonantes, disonantes y auxiliares.

4) Ciertas figuraciones melódicas y determinada manera de atacar las notas son, asimismo, elementos formales constitutivos del tema melódico. Las estructuras melódicas varían según sean ascendentes o descendentes.

5) Un determinado *tala*.

6) El sentimiento del *raga*, que, según una de las teorías, puede ser: amor, valor, jocosidad, compasión, sorpresa, miedo, disgusto, cólera o paz.

Antiguamente, antes de ejecutar un *raga* se adoraba al Dios, color u olor al cual correspondía el *raga* a ejecutar. Según la capacidad del maestro (*guru*) la preparación del alumno y su afán de estudioso, los nueve *ragas* enunciados (según el sentimiento) podían subdividirse en muchos más.

Respetando todos estos elementos se obtiene un determinado *raga*, que admite, dentro de sus límites, infinitas combinaciones y variantes. Pero para que el *raga* surta efecto, deben ser respetados todos estos elementos. Si, por ejemplo, el músico, en lugar de ejecutar la nota permanente (*vadi*) del *raga* elegido, introduce la perteneciente a otro, el efecto del *raga* original se diluye.

10 ALGUNOS RASGOS CARACTERISTICOS DE LA MUSICA ORIENTAL

En Oriente no existe la creación sobre el papel: la música se improvisa en el momento mismo de la ejecución, pues los intérpretes son también compositores. No existe la dicotomía autor-intérprete, ya que cada músico crea ejecutando sobre su instrumento, ya sea en forma solista o en conjuntos. **Improvisación**

Para estas improvisaciones recurren a esquemas predeterminados (melódicos, rítmicos o melódico-rítmicos), sobre los cuales realizan sin cesar nuevas variaciones, modificando el ritmo o añadiendo melismas, o ampliando el esquema primario.

China y culturas musicales subsidiarias

Al hablar de ritmo en China[107] dijimos que éste era divisivo y basado fundamentalmente en una división binaria. La improvisación de la música china consiste principalmente en variar la melodía básica, que muchas veces llega por trasmisión escrita tan sólo en su dimensión melódica, sin indicaciones rítmicas, y otras veces se aprende en forma integral por tradición oral. Sobre esta melodía básica el o los músicos efectúan pequeñas variaciones, como ser bordaduras, glisados, efectos tímbricos, sonidos armónicos, cambios de registro, etc., pero sin alejarse demasiado del diseño melódico original.[108] A veces también habrá repetición variada en otra tónica, para volver (o no) al modo inicial.

Dentro de la improvisación deberá elegirse también la textura musical resultante. Por ejemplo, efectuar un acompañamiento heterofónico a una línea melódica principal o seguirlo simplemente a distancia de octava o al unísono. El ejecutante instrumental deberá elegir también, cuando debe interpretar una melodía tradicional escrita (sin ritmo fijado) qué ritmo le otorgará a la misma. Generalmente, seguirá un ritmo poético.

Los ejecutantes de *koto*, en Japón, dice Lachmann[109] recurren para su ejecución, a diseños melódicos de tres, cuatro

(107) Ver pág.59.
(108) Ver Discografía, Asia 1, interpretación de melodías para *kin* y *jeng*.
(109) Lachmann, 1931.

o cinco sonidos, que en el transcurso de la improvisación deberán ser reiterados en agrupaciones rítmicas, tímbricas y de tesitura diversa.

Una variante muy complicada de este tipo de improvisación sobre una melodía básica, lo constituye la "estructura colotómica" sobre la cual improvisa el *gamelán* de Indonesia. Veamos cómo se estructura una obra musical interpretada en el *gamelán*.(110)

1) Un metalófono de siete placas, el *saron*, expone la melodía básica de la obra, sin ningún tipo de adornos ni melismas, llana y simplemente. Malm la denomina *tema básico nuclear*. Al mismo tiempo, otros metalófonos de la misma familia, pero de distintas tesituras, reiteran la melodía con diferentes diseños rítmicos, siguiendo un ritmo divisivo.
2) Simultáneamente con la exposición de la melodía principal y su reiteración por los otros *sarons*, varios metalófonos de placas o de gongs, xilófonos, violines de dos cuerdas, flautas, a veces una cítara (*kachapi* o *chelempung*) y un coro, improvisan sobre esa línea melódica según distintos criterios. Algunos aplican una segunda voz heterofónica, otros simplemente repiten los mismos sonidos subdivididos en dos o en tres, y otros realizan un contracanto. Pero todas son líneas de elaboración alrededor del *tema básico nuclear*.
3) Un conjunto de *gongs* va dividiendo la melodía en secciones temporales según diferentes percusiones. Si se trata de una frase musical de 16 compases, por ejemplo, cuatro gongs de determinada sonoridad podrán marcar los primeros tiempos de los compases de la siguiente manera: a) un gong entra en el primer compás marcando el primer tiempo, y sigue marcando siempre el primer tiempo de los compases impares; b) otros gongs marcan el primer tiempo de los compases pares, pero un gong comienza en el cuarto compás y da su sonido cada cuatro compases, otro gong hace lo mismo comenzando en el sexto compás, y otro cada ocho compases.

N° de compases	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
ketuk	x		x		x		x		x		x		x		x	
kenong				x		x		x		x		x		x		x
kempul						x				x				x		
gong																x

(111)

(110) Según Malm (1967: 25-30).
(111) En Malm (1967: 30).

Este es uno de los tipos de estructuración posible, pero puede variar según la obra a ejecutar. Malm define la estructura colotómica así: "Una estructura colotómica es cualquier sistema que marca secciones musicales en unidades temporales mediante la entrada de instrumentos determinados en un orden específico y en tiempos específicos".(112)

India

En la India el punto de partida de toda improvisación es el *raga*, concepto al cual ya nos hemos referido en páginas anteriores. Cabe añadir que antes de desarrollar un *raga*, los músicos reiteran sus elementos básicos constitutivos para dejar bien establecido, auditivamente, el carácter del mismo. Esta exposición se denomina *alapa* y puede durar entre siete y nueve minutos. Luego sigue una parte rítmica, llamada *jod* y finalmente el desarrollo en sí, que se denomina *gat* y que puede durar dos o tres veces más que el *alapa*. Otros autores hablan sólo de *alapa* (introducción o preludio) y *raga* (desarrollo de los elementos presentados en el *alapa*).

Debido a que la improvisación se realiza sobre un marco general común, del cual ninguno de los ejecutantes puede evadirse, se tratará de realizar, en el interior del *raga*, todas las variaciones rítmicas, melódicas y de *gamakas* que el músico desee. El resultado nunca será desajustado, ya que el esquema formal, rítmico y modal les indica los puntos de coincidencia para que se produzca la variación dentro de la unidad.

Característica ésta —VARIACION DENTRO DE LA UNIDAD— que constituye, según Malm (1967) uno de los cuatro universales de la música, tanto occidental como oriental.

Texturas

Monofonía

En la música oriental es posible hallar ejemplos prácticamente para todos los tipos de texturas enunciados en la primera parte. Tanto el canto religioso de los cantos budistas y shintoistas, como el de los brahmanes, pueden ser considerados como ejemplos de texturas monofónicas. En algunos casos se dividen en las secciones de los himnos o cantos religiosos mediante el entrechoque de címbalos u otros instrumentos. Este sonido instrumental no llega a constituir una segunda voz, por lo tanto sigue siendo textura monofónica.

Bordón

El órgano de boca chino (*sheng*) posee uno o varios tubos bordones. También el *pungi*, clarinete doble de la India, posee un tubo melódico y otro bordón. Es precisamente la música india la que más ejemplos de bordón ofrece, y varios instrumentos poseen sólo cuerdas bordonas y otros poseen cuer-

(112) Id. pág. 26.

das melódicas y bordonas para poder suministrar las notas *vadi* y *samvadi* del modo melódico elegido (por ejemplo, el *Bin*, la *Vina del Sur* y el *Sitar*).(113) En otras agrupaciones instrumentales o mixtas de la India, puede ser un cordófono de frotación o un aerófono el que suministre el bordón.

En la actualidad se emplea una caja con fuelle para acompañar el baile religioso *Bharata Natyam*. Esta caja posee en su interior una lengüeta que continuamente da un sonido bordón.(114)

Polifonía armónica El órgano de boca es considerado como el instrumento polifónico más antiguo que se conoce. Sus numerosos tubos pueden suministrar hasta 15 sonidos simultáneos, según la técnica del instrumentista. Uno o dos de los tubos brindan un bordón continuo, y sobre éste los restantes ejecutan acordes o intervalos armónicos paralelos, constituyendo así una textura polifónica armónica. A veces el órgano de boca se pone al servicio de un cantante, acompañándolo con acordes, y entonces puede analizarse el fenómeno como una textura homofónica.(115)

Polifonía contrapuntística La polifonía contrapuntística no es muy frecuente en la música oriental clásica, pero suele hallarse algún ejemplo de música india (¿debido tal vez a una influencia occidental reciente?) en que se producen múltiples imitaciones entre dos instrumentos cordófonos (*sitar* y violín de dos cuerdas).

Heterofonía oriental Una textura polifónica muy particular de la música oriental es la heterofonía, que puede darse entre dos instrumentos, entre voz e instrumento, en conjuntos de tres o más instrumentos o en conjuntos mixtos. En estos dos últimos casos, sólo algunas líneas del total polifónico constituyen realmente heterofonía, ya que las voces restantes pueden analizarse como polifonía armónica o contrapuntística.

Ejemplos de heterofonía en conjuntos instrumentales podemos hallarlos en la ópera de Pekín (y sus similares), el *gamelán* de Indonesia, el teatro japonés *NO*, la música de corte japonesa, *Gagaku*, y en las agrupaciones mixtas de la India. Pero con mayor precisión estos fenómenos deberían ser clasificados como mezclas de casos, aislando, mediante análisis, las líneas meramente heterofónicas.

En cambio cuando se realiza el acompañamiento de dos instrumentos o una voz y un instrumento, tanto en China como en las culturas musicales subsidiarias, la heterofonía es de rigor.(116)

(113) Ver pág. 81.
(114) Ver Discografía, Asia 5 (India II).
(115) Ver Discografía, Asia 12.
(116) Ver ej. mus. 14.

Timbres vocales

El músico occidental llama canto natural al propio, y considera los distintos tipos de emisión vocal de la música oriental como antinaturales, e incluso, a veces, risibles. Este es un punto muy caracterizador del lenguaje musical universal y puede ser considerado como uno de los elementos más diferenciables de la música occidental y oriental. Esta última recurre a tipos de emisión vocal nasal, gutural o de estómago, a profusión de melismas, *glissandi* y sonidos vibrados, que son ajenos a nuestro lenguaje musical.

El timbre vocal que emplean los cantantes de ópera china es muy agudo y nasal. Se puede explicar este timbre vocal desde un punto de vista fisiológico, como la máxima tensión de los músculos faciales: entrecejo fruncido, ojos entrecerrados y labio superior levantado son algunos de sus signos. Es decir que no tiene nada en común con lo que nosotros llamamos ubicación del sonido en la cavidad nasal, ya que en este caso de emisión vocal los músculos faciales no están sujetos a ninguna tensión extrema.

La emisión nasal y el vibrato casi constante se refuerzan en la música oriental mediante la presión intermitente de los dedos sobre la laringe.(117)

El extremo opuesto en esta diversidad de timbres lo constituye el timbre gutural y las voces de estómago con que entonan sus cánticos religiosos los *lamas* tibetanos. El canto gutural se obtiene mediante la tensión máxima de los músculos que contraen la garganta.(118)

Entre estos registros extremos, el máximo agudo y el máximo grave, la música oriental recurre a todos los puntos intermedios, pero siempre su canto es adornado con glisados, melismas, abundancia de vibrato, obstrucción gutural, faringe cerrada, resonancia de la cavidad bucal y escasas respiraciones, factores todos que modifican completamente la emisión simple y llana de las voces, eso que en Occidente entendemos por canto natural.

En la India se denomina *gamaka* la profusa ornamentación presente en casi toda la música. Para los indios, los adornos no son añadidos a un esqueleto melódico, sino que forman parte constitutiva e intrínseca de la melodía. Los adornos "son el verdadero pulso y respiración de la melodía y dan a la nota individual su peso, matiz y significado".(119) Sachs cita *Gamaka*

(117) Este tipo de emisión nasal aparece también en pictografías del antiguo Egipto, donde se ven cantantes con esa postura de la mano y la distorsión de los músculos faciales que hemos enunciado. Ejs. de timbre nasal pueden hallarse en Discografía, Asia 1.

(118) Ver Discografía, Asia 14 y 15.

(119) Sachs, (1943: 181).

a Somanatha, quien poéticamente dijo que "la música sin *gamaka* es como una noche sin luna, un río vacío de agua, una enredadera sin flores". Tan vital es este elemento para los músicos indios, que efectuaron una clasificación de los *ragas* según el mayor o menor empleo de los adornos. La teoría musical india codificó con bastante aproximación los adornos: *glissandi* del grave al agudo acentuando el comienzo, lamentos, que se obtienen separando una cuerda de su posición normal, luego de haberla pulsado, eco débil al levantar nuevamente el dedo, *vibrati* obtenidos presionando la cuerda hacia los costados de los trastes, y muchos otros efectos tímbricos. En el canto también hay infinita variedad de *gamaka*: trinos, portamentos, apoyaturas, descensos de tono, mordentes y descomposición de un tono en más de una docena de sonidos entonados claramente.[120]

(120) Discografía, Asia 6 (India III).

11 INSTRUMENTOS MUSICALES

China

Según el pensamiento chino, la materia sonora es mucho más que un simple medio de obtener sonidos. Así como cuerpo y alma son inseparables y manifestación sensible de un mismo ser, la materia sonora y su vibración son también, para ellos, manifestación de un mismo cuerpo. En consecuencia creían que el sonido es tangible, pues si sonido y materia son lo mismo, el sonido es, en cierta manera, una vibración tangible material. Cuanto más tiempo permanezca vibrando el sonido, más fácil será percibir, a través de él, la materia que lo sustenta. Por esta razón los instrumentos de resonancias largas fueron muy importantes y valiosos para ellos.

Idiófonos

Litófonos

Un ejemplo típico del empleo de una materia de vibración prolongada es el *litófono*. Este instrumento, que podía tener una o más lajas de jade (o de alguna otra piedra) fue muy importante para los antiguos chinos, que veían en su sonido las connotaciones mágicas más diversas. Para las oraciones al Cielo se empleaba un carillón de 16 lajas de jade verde, pero en las épocas de carestía se recurrió a piedras calcáreas que se secaban al sol y daban un timbre bastante claro.

Las lajas (12 ó 16) se suspendían mediante cuerdas que pasaban por un orificio hecho en el vértice.(121) Estas lajas se colgaban de un soporte rectangular, en dos hileras. El litófono (*pien-ch'ing*) era imprescindible en las ceremonias religiosas. Se lo hacía sonar al final de cada versículo, del himno a Confucio, para que el versículo siguiente se entonara sobre ese sonido. Este se convertía así, en la tónica (el ***kung***) de la escala pentatónica usada.

Metalófonos

Las lajas serían reemplazadas posteriormente, por campanas de metal. También se las suspendía en dos hileras, de ocho cada una. Este carillón se denominó *pien-chung*.(122)

Todas las piezas de los litófonos y de los metalófonos te-

(121) Ver Lám. III, ej. 1.

(122) Ejemplos musicales de litófono y metalófono (*pien-ch'ing* y *pien-chung*) en Discografía, Asia 16.

nían una apariencia externa similar, en alto y en ancho. El sonido variaba según el espesor de la piedra o del metal.

Otros idiófonos chinos que podemos mencionar son las campanas y gongs aislados, las cajas de madera con representaciones zoomorfas y simbólicas, que podían ser frotadas o percutidas, según situaciones específicas.(123)

Estos instrumentos eran considerados por los chinos como instrumentos de metal, de madera o de piedra.

Membranófonos Los instrumentos de membrana (de piel) no tuvieron la misma jerarquía para los músicos y filósofos chinos. Entre los membranófonos debemos mencionar pequeños panderos y grandes tambores colgados —verticales u horizontales—. Estos últimos se percutían al final de los fragmentos más importantes de las óperas. No descollaron por su empleo virtuosístico individual, como sucedería en cambio, en la India.

Cordófonos Según la clasificación de los instrumentos realizada por los antiguos chinos, los cordófonos son instrumentos de seda y las cuerdas estaban hechas, en un principio, sólo con este material.

Cítaras Los chinos poseían varios tipos de cítaras, con puentes o sin ellos, y el número de cuerdas oscilaba entre cinco y cincuenta. Organológicamente una cítara es un instrumento cuyas cuerdas corren paralelas al cuerpo de resonancia, sobre el cual se acortan y se tañen (con los dedos o con un plectro). Si se percuten con pequeñas baquetas suenan al aire.

Kin y jeng Las cítaras más importantes de los chinos eran el *kin* y el *jeng*.(124) El *kin* posee siete cuerdas melódicas, que se extienden sobre la parte superior del instrumento, y se sujetan en la parte inferior de la caja de armonía. No posee puentes. Para tañir las cuerdas el instrumentista se guía por trece tachones de nácar, incrustados en la tabla armónica, debajo de la cuerda exterior. El *kin* se ejecuta con plectro y el empleo de éste, como asimismo la manera de pulsar y estirar las cuerdas permite lograr diversos refinamientos tímbricos. El *jeng* posee puentes movibles y trece cuerdas de latón que se tañen con las uñas de los dedos pulgar, índice y medio de la mano derecha, mientras la izquierda hace los adornos.

Estos cordófonos son muy antiguos, creyéndose que el *kin* —el instrumento más apreciado por Confucio— se remonta al tercer milenio a.C. Se lo considera el instrumento nacional por antonomasia del espíritu chino, como lo sería en Grecia la lira de Apolo. El ejecutante de *kin* debe realizar un amplio despliegue de sutiles inflexiones producidas con el toque de las cuerdas, que pueden ser pulsadas hacia él o en sentido

(123) Ver Lám. III, ej. 2.
(124) Ejemplos musicales en Discografía, Asia 1 y Lám. IV, ej. 1.

contrario, golpeadas o frotadas con la mano izquierda, o ejecutadas con armónicos o portamento. Se dice que hay no menos de 26 variaciones de *vibrato* solamente.

Laúd de mango corto

Otros cordófonos llegarían a China en el período internacional, como laúdes de mango corto y arpas. Estos instrumentos procedían del Asia Menor. Se denomina laúd de mango corto a aquel tipo de laúd en el cual la longitud del mango es mucho más corta que la longitud del cuerpo de resonancia. Este cordófono daría origen en China a la *P'ip'a*(125) y a la llamada guitarra luna, *yüeh-ch'in*(126).

En estos instrumentos todas las cuerdas son melódicas, es decir que sobre cualquiera de ellas se puede ejecutar la línea melódica. Se pulsan con grandes plectros, mientras que la mano izquierda obtiene diversos efectos tímbricos presionando las cuerdas sobre los trastes.

La *p'ip'a* y la *yüeh-ch'in* son los laúdes de mango corto clásicos de la China.

Cuerda frotada

Los instrumentos de cuerda frotada no son muy numerosos ni muy importantes, pero debemos mencionar los violines de tres cuerdas, cuya caja de resonancia está hecha con calabazas, cocos vaciados o trozos de gruesas cañas de bambú, de hasta 15 cm de diámetro, con tapa armónica de piel de serpiente u otro animal.

Aerófonos

Los aerófonos no tuvieron la misma importancia en China que los idiófonos o cordófonos, pero sirvieron como base para el desarrollo de la teoría musical. Fue precisamente con tubos de bambú que se construyeron los doce *lü*. Estos, unidos en una sola hilera, constituyen el *pai-hsiao* (flauta de pan), que no se emplea con valor melódico sino referencial, (igual que los litófonos). Los aerófonos de soplo que poseen función melódica son las flautas traveseras y verticales, el oboe(127) y sobre todo, el órgano de boca(128).

Flauta de pan

Organo de boca
Sheng

El órgano de boca, llamado *sheng* o *cheng* en China, posee varios tubos de bambú, de distintas longitudes, reunidos dentro de una cámara de resonancia. Cada tubo posee un orificio y una lengüeta libre en su interior. Estas vibran al soplar o aspirar el ejecutante el aire de la cámara. Se cree que este instrumento se habría originado en Laos o Borneo, y de allí se habría expandido hacia China y Japón.

Según los chinos éste sería un instrumento de los más antiguos, muy anterior a la época de Confucio, y habría sido construido por Nyùkwa, soberano mítico, para imitar el canto del ave fénix, alrededor del s. XXIX a.C.

(125) Ver Lám. IV, ej. 3.
(126) Ambos laúdes tendrían su par en Japón: la *Biwa* y el *gekkin*, respectivamente.
(127) Ver Lám. III, ej. 6.
(128) Ver Lám. III, ej. 3 y Discografía, Asia 12. Este instrumento se llama *khène* o *khaen* en Laos, y *Shò* en Japón.

Así como la cultura china descolló en la fabricación de idiófonos, la India se destacaría por sus membranófonos y cordófonos.

Idiófonos Los idiófonos, en cambio, son poco numerosos. Címbalos pequeños, que sirven para marcar las divisiones de los cantos, pequeños sistros, campanas aisladas o en juego, gongs aislados, son algunos de los nombres que destacamos del grupo de los idiófonos.

Membranófonos Pero es sin duda en los membranófonos donde la organología india llegaría a alturas sin precedentes.

Mridanga y *pakhavaj* El tambor más antiguo que recuerdan las crónicas indias es el *mridanga*. La terminología nos habla de un tambor de arcilla, que tiene un solo parche. Pero en la actualidad, el *mridanga* del sur de la India tiene dos parches y su cuerpo se hace con madera ahuecada. La forma es de barril, con parches de 22 cm de diámetro, y la parte central del cuerpo de 75 cm de diámetro. Se lo coloca en posición horizontal, sobre las rodillas del ejecutante y los parches se percuten con las manos. El equivalente organológico en el norte de la India es el *pakhavaj*, que es de dimensiones un poco más grandes y de sonoridad más brillante.

Tabla y *banya* En la actualidad, otro membranófono que compite con el *pakhavaj* es el *tabla*. En lugar de ser un solo tambor, con dos parches, como los anteriores, son dos tambores con un parche cada uno: *tabla* y *banya*. El *tabla*, cuyo cuerpo se hace con madera ahuecada, corresponde al parche derecho del *mridanga* (sonidos agudos y atiplados). El *banya*, que se hace generalmente con barro cocido, cobre o plata, corresponde al parche izquierdo del tambor de dos parches (sonidos graves).(129)

Parches compuestos Los membranófonos poseen, generalmente, parches compuestos. Estos se construyen pegando sobre el parche original del tambor (generalmente de cuero de oveja) uno o dos círculos de cuero, de distinto diámetro al del parche básico, y distintos entre sí. Se posibilita así la obtención de distintas alturas y timbres en un mismo parche.

Los músicos indios poseen pastas especiales para modificar el timbre y la altura de los sonidos. Las fórmulas con las que hacen estas pastas suelen ser secretas, no obstante algunas se pudieron conocer. Así, por ejemplo, se dice que para los parches más agudos utilizan trigo o maíz triturado, mezclado con jugo de tamarindo y polvo de hierro o manganeso. Para los parches más graves, percutidos con la mano izquierda, recurren a una mezcla de arroz hervido, agua y ceniza, o agua

(129) Ver Lám. III, ejs. 4 y 5. Discografía, Asia 1, 5, 6, 7 y 18.

y harina de soja. Antes de la ejecución, se puede ver al percusionista aplicando estas pastas negruzcas sobre los parches para lograr el timbre y la altura que desea. Según la habilidad para aplicarlas, el músico podrá obtener de un único parche más o menos sonidos.

Estos membranófonos se ejecutan con las manos, la palma, los dedos extendidos o curvados, la punta de los dedos o la base del pulgar. Esta técnica de ejecución permite una serie de refinamientos rítmicos y tímbricos que no se podrían obtener percutiéndolos con baquetas, aún cuando éstas fuesen de los más diversos tipos.

Cordófonos

Igualmente importantes y refinados en su búsqueda tímbrica, son los cordófonos. Los principales instrumentos de cuerda indios, poseen tres clases de cuerdas: melódicas, simpáticas y bordonas, que enriquecen de manera muy característica el timbre de los instrumentos.

Bin o *Vina del norte*

Una de las cítaras más antiguas que se conocen en la India es el *bin* o *vina del norte.*(130) Este instrumento responde a las características organológicas de la cítara de tubo, ya que su cuerpo de resonancia es una gruesa caña de bambú, hueca. Debajo del tubo de resonancia hay dos grandes calabazas adosadas, que actúan como resonadores y que se pueden quitar sin que el instrumento sufra demasiado por ello, salvo, por supuesto, una mengua en su intensidad. Sobre el tubo hay numerosos y altos trastes de metal, sobre los cuales se extienden cuatro cuerdas melódicas. Las tres restantes, bordonas, corren al costado del tubo, y, como su nombre lo indica, sólo se pulsan al aire para suministrar los sonidos *vadi* o *samvadi* del *raga*.

En muchas culturas sucede que un mismo nombre de instrumento sirve, en distintas regiones, para tipos organológicos distintos. En la India esto ocurre con la *vina*. Mientras que la *vina del norte* es una cítara, la *vina del sur* (*Saravasti vina* o *rudra vina*) es un laúd de mango largo, aun cuando mantenga el mismo tipo y número de cuerdas (cuatro melódicas y tres bordonas).(131)

Vina del sur

En oposición a los laúdes de mango corto, el laúd de mango largo, es aquél en el cual el mango es de mayor longitud que el cuerpo de resonancia.

En la *vina del sur*, una de las calabazas, que en el *bin* podía sacarse sin problemas mayores para el instrumento, ya no se puede retirar, puesto que la calabaza es parte orgánica del instrumento. Es su propio cuerpo de resonancia, no una cámara de ampliación sonora. La calabaza superior se mantiene, quizás como recuerdo de su evolución organológica, y sirve

(130) Se le llama también ***been, bina, vina*** o ***bina de Bengala***. Lám. IV, ej. 2.

(131) Ver Lám. IV. ej. 3.

para apoyar el instrumento en el suelo (a veces la calabaza superior no existe). Los trastes de la *saravasti vina* son pequeñas varillas de metal sobre las cuales pasan (al igual que en el *bin*) las cuerdas melódicas. Las bordonas, en cambio, pasan por el costado del instrumento y se usan para dar las notas permanentes y predominantes del *raga*, o para percutir sobre ellas el ritmo del *tala*. En la parte superior del mango se tallan a veces representaciones zoomorfas, y en su interior, hueco, se suele guardar una cajita con manteca de coco. El ejecutante empleará esta sustancia para lubricar los uñiles con que tañe las cuerdas.

Sitar El *sitar* es también un laúd de mango largo, y posee los tres tipos de cuerdas mencionados anteriormente: melódicas (cinco), bordonas (dos) y simpáticas (trece). Las cuerdas simpáticas otorgan al *sitar* ese timbre tan característico, resultado de la suma continua de armónicos, ya que siempre hay alguno vibrando, cualquiera sea el sonido que se ejecute en las cuerdas melódicas o bordonas. Según Grosset hay unas 17 variedades de la familia *sitar*.(132)

Tambura El último laúd de mango largo que debemos mencionar, es la *tambura*, instrumento de apariencia bastante similar al *sitar*. Posee cuatro cuerdas, generalmente, pero en algunos casos pueden ser cinco. Se las pulsa, sin uñil ni plectro, una después de otra, en el mismo orden, invariablemente, y siempre al aire. Esto significa que sólo posee cuerdas bordonas, que darán la *vadi* y *samvadi* del *raga*.

Los laúdes de mango corto que mencionamos al hablar de China también aparecen a comienzos de la era cristiana en el norte de la India, pero no serán de tanta importancia en el desarrollo de esta cultura. En cambio lo serán los cor-

Cuerda frotada dófonos de cuerda frotada, y podemos encontrar en la India, cordófonos de una sola cuerda, como el primitivo *yektar*, de diecinueve, o como el *sarangi* del sur de la India, (cuatro melódicas y quince simpáticas)(133). Existen distintas variantes de estos mismos instrumentos, en cuanto a número de cuerdas, forma de la caja armónica y materiales empleados en su construcción, amén de otros cordófonos de cuerda frotada.

Aerófonos Los aerófonos de la India no son ni muy numerosos ni muy importantes. Existen flautas verticales y traveseras, clarinetes dobles y oboes, que pueden cumplir función solística o de bordón, y el extraño *ranachringa*, cuerno de guerra que puede adoptar formas muy ornamentadas.(134)

(132) Grosset (1931). Ver Lám. IV, ej. 6.
(133) Ver Lám. IV, ej. 5.
(134) Ver Lám. III, ej. 8.

Parte III

LA MUSICA EN LA CIVILIZACION GRECO-ROMANA Y OTRAS MUSICAS MEDITERRANEAS

"El estudio de la música procede de dos facultades: la sensación del oído y la inteligencia. En efecto, de una parte discernimos por el oído las dimensiones de los intervalos; de otra, pensamos sus funciones por la inteligencia."

Aristógenes de Tarento*

*_Aristógenes_, _Harmoniques_, edic. _Meibomius_, pág. 33. En _Lalo_ (1927:31).

12 LA MUSICA EN LA ANTIGÜEDAD GRECORROMANA

Fuentes históricas

Tres son las fuentes principales para el estudio de la música griega: las piezas arqueológicas, los documentos escritos y los escasos pero valiosos fragmentos musicales, escritos en mármol o en papiro.

Arqueología

Los aportes que la arqueología brindó y continúa brindando al estudioso de la música grecorromana y de otras músicas mediterráneas(135) son múltiples: instrumentos musicales reales (fragmentarios o completos) y escenas musicales e instrumentos representados en vasos, ánforas, monedas, platos, bajorrelieves, esculturas de bulto, pinturas murales, etc. Estos datos permiten conocer el vasto repertorio organológico que poseyeron las culturas mediterráneas de la antigüedad, la manera en que se ejecutaban los instrumentos y las distintas funciones en las que se los empleaba. A veces un hallazgo arqueológico permite corregir cronologías de las antiguas historias musicales. Tal sucede, por ejemplo, con la lira de siete cuerdas. Durante mucho tiempo se creyó que había sido inventada por Terpandro (s. VII a.C.) pero la arqueología demostró que ya existían liras con ese número de cuerdas catorce siglos antes de Cristo.

Documentos escritos

Se pueden hallar valiosos datos en poemas épicos, líricos y satíricos, en dramas y comedias, y en tratados históricos o de filosofía general, pero fundamentalmente interesan al historiador musical los tratados teórico-musicales.

Cronológicamente el tratadista musical griego más antiguo es Pitágoras. Si bien no dejó ningún escrito (se duda incluso de su existencia), originó la teoría pitagórica, que sería trasmitida por su discípulo Filolao (s. V a.C.). La trascendencia fundamental del pitagoricismo consistió en hallar una relación causal entre la longitud de una cuerda y la altura del sonido que se produce al ser golpeada o pulsada. Poco a poco se llegó a la codificación de distintas relaciones, que se representaron mediante proporciones numéricas. A estas proporciones se le otorgarían valores extramusicales. Para los pitagóricos,

(135) Ver músicas mediterráneas, pág. 121.

los números simbolizaban no sólo la altura de los sonidos, sino también relaciones cosmológicas. La música tenía poder sobre el espíritu humano, precisamente por estar sometida a los números 1, 2, 3, 4, *tetractilo*, los cuales simbolizaban y reflejaban el orden, la regla y la armonía total. En consecuencia, el placer estético no derivaba de la audición musical —es decir, de la percepción sonora— sino del número que regía los sonidos.[136]

Esta sumisión de la música al número hizo que Platón (427-347 a.C.) la considerase un elemento indispensable en su ciudad ideal, pues también él creyó que la música poseía, en razón de su sujeción al número, poderes morales sobre el espíritu, por lo cual su empleo debía quedar supeditado a la voluntad de los gobernantes de su ciudad ideal.

Aristóteles (384-322 a.C.) liberó un poco la música de su sujeción al matematicismo cosmológico de los pitagóricos, pero le siguió atribuyendo un valor ético y pedagógico. Aunque consideraba que la música tenía un origen terrestre, siguió pensando que su valor pedagógico lo debía al *ethos*[137] intrínseco a toda obra musical. Según él, las artes ayudan al hombre a liberarse de sus pasiones (teoría de la catarsis que desarrolló extensamente en "La Política").

Aristógenes de Tarento (350-? a.C.), discípulo de Aristóteles, es la fuente principal para el conocimiento de la teoría musical griega y el teórico musical más destacado de la antigüedad. Su originalidad consiste en explicar la música a partir de la melodía —en vez de hacerlo a partir del sonido o del intervalo— interpretándola como "unidad sintética", un todo, y no una pequeña suma de individualidades sonoras. Aristógenes fue también el primero en concebir la actividad estético-musical como algo autónomo y sostener que la música es una actividad del espíritu organizada por la sensación y a la cual sólo ésta le puede conferir su valor estético.

El último teórico griego precristiano es Euclides (?-285 a.C.), quien trabajó sobre el *canon*[138] y dejó la explicación más completa de la teoría acústica pitagórica, en sus tratados "Introducción armónica" y "División del monocordio".

Al ser conquistada Grecia por los romanos, la cultura y la teoría musical griega pasan a Roma, donde adquieren po-

(136) Heráclito acusó a Pitágoras de ser el jefe de los charlatanes. (Wiora, 1961).

(137) Ver *ethos*, pág. 114.

(138) El canon o monocordio era un instrumento compuesto por una cuerda que se extendía entre dos puntos fijos sobre un cuerpo resonante, y con el cual los teóricos griegos hacían sus mediciones acústicas.

co después características propias. Las figuras principales de esta época son Plutarco (48-122 d.C.) y Arístides Quintiliano (s. I d.C.).

Los tratados musicales grecorromanos, pre y postcristianos, y los demás tratados medievales que hablaron sobre aquéllos, llegaron hasta nuestros días gracias a la tarea de tres grandes recopiladores y traductores: Marcos Meibom, John Wallis y Karl von Jan. Meibom tradujo al latín y comentó tratados musicales de Aristógenes, Euclides, Nicómaco de Gerasa, Alipio, A. Quintiliano y otros. Su libro, "Antiquae musicae auctores septem", fue publicado en 1652. Wallis publicó en 1699 "Opera Mathematica", cuyo tercer volumen reproduce y traduce las "Harmoniques" de Tolomeo y los comentarios sobre esta obra de Porfirio. En "Musicae Scriptores Graeci" (1895) de Karl von Jan, hay traducciones al latín de obras inéditas de Aristógenes, el Seudo Aristóteles, Euclides y otros tratadistas. Otras traducciones serían realizadas por diversos especialistas y comentadas por autoridades en música grecorromana como Gevaert, Emmanuel, Reinach, Gérold o Salazar.(139)

Fragmentos musicales

Los principales fragmentos con notación musical griega que han llegado hasta nosotros, se extienden desde el s. V a.C. hasta el s. III d.C. y son los siguientes:

A) *Fragmento coral de la tragedia Orestes, de Eurípides*

Se trata de un pequeño trozo melódico cuya antigüedad no coincidiría con la del papiro en el cual estaba escrito. Los historiadores creen que fue compuesta por el mismo Eurípides, aumentando esto su importancia. La melodía se desarrolla en un ámbito de séptima, en género enarmónico y modo hipofrigio.(140)

B) *Papiro en El Cairo*

Es un fragmento coral incompleto, perteneciente a una tragedia escrita en el s. V o primera mitad del s. IV a.C. Atribuido a Cinesias, autor de ditirambos, este fragmento melódico se desarrolla en un ámbito de quinta disminuida y alternan el género cromático con el enarmónico.

C) *Himnos Délficos I y II*

Estos himnos, dedicados al dios Apolo, estaban escritos sobre el mármol que recubría la pared del Tesoro, en el Templo de Delfos. Pertenecen ambos al modo dórico y el género oscila entre el diatónico y el enarmónico. Se cree que fueron escritos en el s. II a.C.

(139) Destacamos como muy importantes para el estudioso las siguientes obras: Emmanuel (1931), Gérold (1936), Reinach (1900 y 1926), Sachs (1927 y 1943) y Salazar (1954 y 1958).

(140) Ver géneros y modos, págs. 98 y 99.

D) *Dos himnos a la musa Calíope*

Son dos fragmentos pequeños, casi recitados, cuya melodía, silábica, sigue el ritmo del texto. Se cantaban con acompañamiento de cítara. Están escritos en modo dórico y género diatónico, en un ámbito de séptima menor uno de ellos, y de novena menor el otro. Se los considera compuestos hacia el s. II a.C.

E) *Himno a Némesis*

Atribuido a Mesomedes de Creta, este himno está escrito en modo hipofrigio y género diatónico, y se desarrolla en un ámbito de novena mayor. Se cree que fue escrito en el s. II a.C.

F) *Himno al Sol*

También compuesto, se cree, por el músico cretense Mesomedes. Se lo considera ejemplo representativo de la decadencia del género citaródico(141) y está escrito en modo dórico y género diatónico.

G) *Epitafio de Seikilos*

Es un fragmento hallado en una columna de mármol puesta sobre la tumba que había hecho construir Seikilos para su mujer Euterpe, en Aidini, cerca de Trelles, Asia Menor. El texto habla de la brevedad de la vida, y la melodía, escrita en modo frigio y género diatónico, se desenvuelve en un ámbito de octava justa. Se remonta al s. I d.C.

H) *Himno cristiano de Oxyrrinchos*

Este himno pertenece al sincretismo neo-pitagórico común en Egipto hacia los s. III y IV d.C. Fue hallado en la ciudad de Oxyrrinchos, al NO de El Cairo. En realidad, es más bien un ejemplo de música ambrosiana, y constituye uno de los primeros textos de himnos cristianos que se conservan.

I) *Oda pítica de Píndaro*

Este cuestionado fragmento fue transcripto por primera vez en el libro "Musurgia Universalis" (1650) del jesuita Atanasius Kircher. Este afirma que es un fragmento que halló en un convento cerca de Mesina, pero ninguna otra persona vio nunca el papiro original. Correspondería al comienzo de la primera oda pítica de Píndaro(142) y abarca más o menos toda la primera estrofa. La melodía se repetía diez veces en el transcurso del poema, y está escrita en género diatónico

(141) Ver géneros de composición, pág. 105.

(142) Píndaro, ilustre lírico griego (522-441) de quien han llegado hasta nuestros días 40 poesías compuestas para los juegos píticos.

y modo frigio. Si este ejemplo fuera auténtico, sería el más antiguo de los existentes.[143]

En el Salmo XVIII, Benedetto Marcello tomó como tema una melodía, que según él, es un antiguo himno a Demeter sobre texto de Homero. No da explicaciones sobre la misma, que aparece escrita en género diatónico y modo dórico.

A los anteriores ejemplos corales, habría que añadir un pean hallado en el papiro berlinense, ejemplos fragmentarios para cítara de un papiro osloense, conocido con el número 1413, y dos trozos vocales de otro papiro berlinés. Como ejemplos de género instrumental debemos mencionar además, dos fragmentos para cítara escritos en el papiro berlinés 6879 y los anónimos 2 y 3 de Westfalen, que contienen dos trozos para el mismo instrumento. Estos últimos fueron los primeros que transcribió Bellermann, en 1840, aplicándoles la clave para la transcripción de la notación musical griega, que le brindaran las tablas de Alipio.

La escasez de los fragmentos musicales griegos se debe, en parte, a que los teóricos de la antigüedad no recurrían a la notación para sus especulaciones, y, fundamentalmente, a que los griegos de la época clásica practicaban una música de trasmisión oral. Tan sólo en el período helenístico la notación musical fue valorada por teóricos y músicos.

Notación musical

Les corresponde a los griegos el honor de iniciar la historia musical propiamente dicha, si entendemos como tal aquella que se consigna mediante una escritura. No cabe duda que la notación musical permite dominar y analizar mejor el fenómeno sonoro, facilitando la reflexión teórica y liberando el devenir musical de la aleatoriedad implícita en toda trasmisión oral. La aparición de la notación musical es, pues, tan importante para la historia de la música, como lo es para la humanidad la invención de la escritura, que significa, en cierto modo, "un dominio espiritual sobre el mundo".[144]

Algunos especialistas creen que la notación musical entre los griegos cumplía tan sólo una función teórica y pedagógica. Cuando debían conservar cantos religiosos importantes, también recurrían a ella, para trasmitirlos a generaciones futuras. La notación musical que emplearon los griegos era alfabética, y coexistían dos alfabetos con valor musical. Un alfabeto arcaico, para la música instrumental y un alfabeto jónico para la vocal. Los griegos no emplearon estos alfabetos

(143) Transcripciones a nuestra notación musical pueden hallarse en Reinach (1926, de los fragmentos A, B, C, H); en Emmanuel (1931, de los fragmentos A, C, D, E, F, G, I); en Sachs (1927, de los fragmentos E, F, G). Indicamos sólo estas transcripciones para cubrir el total de fragmentos, pero el lector podrá hallar otras en otros libros de la bibliografía final.

(144) Wiora (1961: 79).

D) *Dos himnos a la musa Calíope*

Son dos fragmentos pequeños, casi recitados, cuya melodía, silábica, sigue el ritmo del texto. Se cantaban con acompañamiento de cítara. Están escritos en modo dórico y género diatónico, en un ámbito de séptima menor uno de ellos, y de novena menor el otro. Se los considera compuestos hacia el s. II a.C.

E) *Himno a Némesis*

Atribuido a Mesomedes de Creta, este himno está escrito en modo hipofrigio y género diatónico, y se desarrolla en un ámbito de novena mayor. Se cree que fue escrito en el s. II a.C.

F) *Himno al Sol*

También compuesto, se cree, por el músico cretense Mesomedes. Se lo considera ejemplo representativo de la decadencia del género citaródico(141) y está escrito en modo dórico y género diatónico.

G) *Epitafio de Seikilos*

Es un fragmento hallado en una columna de mármol puesta sobre la tumba que había hecho construir Seikilos para su mujer Euterpe, en Aidini, cerca de Trelles, Asia Menor. El texto habla de la brevedad de la vida, y la melodía, escrita en modo frigio y género diatónico, se desenvuelve en un ámbito de octava justa. Se remonta al s. I d.C.

H) *Himno cristiano de Oxyrrinchos*

Este himno pertenece al sincretismo neo-pitagórico común en Egipto hacia los s. III y IV d.C. Fue hallado en la ciudad de Oxyrrinchos, al NO de El Cairo. En realidad, es más bien un ejemplo de música ambrosiana, y constituye uno de los primeros textos de himnos cristianos que se conservan.

I) *Oda pítica de Píndaro*

Este cuestionado fragmento fue transcripto por primera vez en el libro "Musurgia Universalis" (1650) del jesuita Atanasius Kircher. Este afirma que es un fragmento que halló en un convento cerca de Mesina, pero ninguna otra persona vio nunca el papiro original. Correspondería al comienzo de la primera oda pítica de Píndaro(142) y abarca más o menos toda la primera estrofa. La melodía se repetía diez veces en el transcurso del poema, y está escrita en género diatónico

(141) Ver géneros de composición, pág. 105.

(142) Píndaro, ilustre lírico griego (522-441) de quien han llegado hasta nuestros días 40 poesías compuestas para los juegos píticos.

y modo frigio. Si este ejemplo fuera auténtico, sería el más antiguo de los existentes.[143]

En el Salmo XVIII, Benedetto Marcello tomó como tema una melodía, que según él, es un antiguo himno a Demeter sobre texto de Homero. No da explicaciones sobre la misma, que aparece escrita en género diatónico y modo dórico.

A los anteriores ejemplos corales, habría que añadir un pean hallado en el papiro berlinense, ejemplos fragmentarios para cítara de un papiro osloense, conocido con el número 1413, y dos trozos vocales de otro papiro berlinés. Como ejemplos de género instrumental debemos mencionar además, dos fragmentos para cítara escritos en el papiro berlinés 6879 y los anónimos 2 y 3 de Westfalen, que contienen dos trozos para el mismo instrumento. Estos últimos fueron los primeros que transcribió Bellermann, en 1840, aplicándoles la clave para la transcripción de la notación musical griega, que le brindaran las tablas de Alipio.

La escasez de los fragmentos musicales griegos se debe, en parte, a que los teóricos de la antigüedad no recurrían a la notación para sus especulaciones, y, fundamentalmente, a que los griegos de la época clásica practicaban una música de trasmisión oral. Tan sólo en el período helenístico la notación musical fue valorada por teóricos y músicos.

Notación musical

Les corresponde a los griegos el honor de iniciar la historia musical propiamente dicha, si entendemos como tal aquella que se consigna mediante una escritura. No cabe duda que la notación musical permite dominar y analizar mejor el fenómeno sonoro, facilitando la reflexión teórica y liberando el devenir musical de la aleatoriedad implícita en toda trasmisión oral. La aparición de la notación musical es, pues, tan importante para la historia de la música, como lo es para la humanidad la invención de la escritura, que significa, en cierto modo, "un dominio espiritual sobre el mundo".[144]

Algunos especialistas creen que la notación musical entre los griegos cumplía tan sólo una función teórica y pedagógica. Cuando debían conservar cantos religiosos importantes, también recurrían a ella, para trasmitirlos a generaciones futuras. La notación musical que emplearon los griegos era alfabética, y coexistían dos alfabetos con valor musical. Un alfabeto arcaico, para la música instrumental y un alfabeto jónico para la vocal. Los griegos no emplearon estos alfabetos

(143) Transcripciones a nuestra notación musical pueden hallarse en Reinach (1926, de los fragmentos A, B, C, H); en Emmanuel (1931, de los fragmentos A, C, D, E, F, G, I); en Sachs (1927, de los fragmentos E, F, G). Indicamos sólo estas transcripciones para cubrir el total de fragmentos, pero el lector podrá hallar otras en otros libros de la bibliografía final.

(144) Wiora (1961: 79).

como "ayuda memoria", al estilo de la notación occidental neumática, sino que cada letra simbolizaba un sonido determinado. Aristógenes decía que el estudio de la notación musical carecía de importancia y consideraba que el estudio de la música en general tenía más valor que el de la notación musical en sí. En consecuencia no le dedicaba su atención.

Según Reinach, la notación instrumental había adoptado un simbolismo musical determinado, entre los s. VII y VI a.C. por los ejecutantes de *aulós* y posteriormente por los citaristas.[145] Las quince letras del alfabeto arcaico cubrían un ámbito de dos octavas, y el orden de las letras no respondía al de los sonidos en la octava, sino más bien al que seguían los ejecutantes para templar el instrumento. Una misma letra cambiaba de significado según se hallase en posición normal (sonido natural), acostada (sonido elevado un cuarto de tono) o invertida (sonido elevado medio tono). Esto les permitía representar, con pocas letras, todos los sonidos empleados en la música instrumental.

posición normal	*posición acostada*	*posición invertida*
E	ш	Ǝ
do	do +	do #

En un comienzo esta notación se habría utilizado tanto en la música instrumental como en la vocal, pero cuando hubo que anotar ambas a la vez, se recurrió a un segundo alfabeto. Para la notación vocal se empleó un alfabeto jónico de veinticuatro letras que poseía signos propios para cada sonido, ya fuese natural o elevado medio o cuarto de tono. Por esta razón era mucho más compleja y difícil que la instrumental.

Con el correr de los siglos, los amanuenses que copiaban las obras poéticas y literarias de la antigüedad, fueron olvidando el significado de las letras con valor musical que se colocaban sobre los textos, y finalmente optaron por no copiarlas más.

Transcribir los escasos fragmentos con notación musical griega que llegaron a la época contemporánea fue uno de los problemas más arduos de la musicología. La clave para su transcripción fueron las llamadas "Tablas de Alipio" (s. IV d.C.). En "Introducción a la música", Alipio hace figurar las quince escalas de transposición de los griegos con sus correspondientes notaciones, vocal e instrumental. Paralelamente, y signo por signo, indica la notación alfabética latina equivalente. Sería Bellermann el primero en descifrar, en 1840, los fragmentos musicales griegos a su alcance con estas tablas, que se convertirían en algo similar a lo que significó para

(145) Ver *aulós*, pág. 133.

Champollion el hallazgo, en Roseta (Egipto), de la piedra con jeroglíficos y escritura griega.(146)

Si no fuera más que por la invención de una escritura musical y los pocos fragmentos con notación musical llegados hasta nosotros, Grecia tendría un papel importantísimo en la historia de la música. Pero a ello hay que sumar el alto interés que demostraron por las reflexiones teóricas sobre la melodía, el ritmo y la filosofía musical, fenómenos que por cierto existían desde siglos atrás, pero que ellos enfocarían con un nuevo interés especulativo. Para los griegos, *mousikós* significaba una persona culta y conocedora de la música. El sentido amplio de la palabra *música* μουσική era de cultura intelectual, integral, en contraposición a la cultura física, que se denominaba *gymnástica*. En sentido restringido, *música* significaba texto poético, danza y sonidos, ya que la obra musical completa involucraba las tres cosas.

Introducción histórica

Creta, capital de la civilización egea, fue considerada por los antiguos griegos como cuna de su propia civilización. Durante el período cretense o egeo(147) que se extendió desde el año 3000 hasta el 1200 a.C., los habitantes de la península helénica se extendieron por el Mediterráneo, fundando ciudades en las islas del mar Egeo y en ambas márgenes del Mediterráneo. Esta expansión, pacífica y comercial, daría muchos frutos en el aspecto cultural, unificando el patrimonio artístico de las distintas comunidades que habitaban en la región.

Hacia el año 2000 a.C. los aqueos descienden a lo largo de la península balcánica, en la cual se asientan, fundando importantes ciudades. En éstas, los elementos propios del lenguaje musical de los habitantes de la península, se fusionaron con los de los músicos locales, y dieron por resultado un arte con bases comunes pero diferente por sus peculiaridades. Platón reprobaba los hábitos de vida de los griegos de ultramar, pero confundía, al hacerlo, a los italiotas y siciliotas.(148) Muchos griegos famosos nacieron, precisamente, en algunas de estas colonias griegas.

(146) Champollion (1790-1832), paleógrafo francés célebre por descifrar los jeroglíficos egipcios a través de una piedra que contenía escritura en dos idiomas, griego y egipcio, y en tres escrituras: griego demótico y jeroglíficos. Conocedor del idioma copto logró su desciframiento por primera vez en la historia.

(147) Cretense (pues se elaboró en la isla de Creta), Egeo (por haberse extendido en las islas del mar Egeo) y Micénica (por haberse trasmitido a Micenas, en el Peloponeso).

(148) Tibby (1960).

En los poemas homéricos se destacan algunos hechos musicales que seguramente pertenecían al período egeo. La música en función de banquetes y de fiestas, el canto coral con acompañamiento de alegres danzas, la frecuente realización de peanes, himeneos y danzas alegres.

Las excavaciones arqueológicas arrojan también un poco de luz sobre este período, pues permiten conocer instrumentos musicales representados o fragmentos de instrumentos reales. También los teatros de esta época (Faestos y Cnossos), muy bien estudiados por los arqueólogos, demuestran que la visibilidad y la acústica estaban concebidas para grandes manifestaciones musicales.

Los rasgos físicos y morales de varios pueblos inmigrantes, superpuestos sucesivamente (pelasgos, egeos, helenos, aqueos y jonios) fundidos armónicamente, constituyeron la cultura helénica prehomérica, anterior en tres siglos a la invasión del rudo pueblo dorio, que vino a civilizarse a su contacto.

Hacia el 900 a.C. sobreviene la invasión dórica, desde el norte de la Hélade, y se apaga la civilización egea. Los dorios se fusionan con los elementos precedentes, dando origen, siglos después, a dos tipos básicos de griegos: los dóricos, toscos y robustos, y los jonios, inteligentes y finos.

Los dorios prefieren las montañas, y fundan su capital en Esparta, donde desarrollan la gloria y austeridad militar de Grecia. Los segundos prefieren el mar, y, radicados en Atenas, elevarán el espíritu griego a las artes y las ciencias, y, en consecuencia, elevarán el espíritu de la humanidad occidental.

Período preclásico

Dos períodos deben destacarse, el de población (s. XIII a.C. al IX a.C.) y el de colonización (s. IX a.C. al V a.C.). Los griegos solían denominar Edad Media Griega al período transcurrido hasta el año 776 a.C., fecha de la primera Olimpíada, pues los conocimientos sobre ese lapso eran muy poco claros. En cambio, a partir del 776, pondrán numerosos hitos en su devenir histórico, comienzan a abundar los escritos y en consecuencia habrá mayor masa de información histórica y de información musical.

Como géneros musicales[149] sobresalen en este período el género coral, la aulodia, la aulística, la citarodia y la citarística.

La música en función de culto se hallaba adherida al culto público (dedicado a los diversos dioses de la mitología) y al culto privado (dedicado a los antepasados). En ambos había procesiones con música, danzas litúrgicas, himnos, etc.

Como autores musicales importantes de este período debemos mencionar ante todo a los *aedas,* quienes viajaban de corte en corte, cantando (acompañándose con un instrumen-

(149) Ver géneros musicales, pág. 106.

to de cuerda —generalmente un *fórminx*—) poesías de su propia creación. La mayoría de las veces la ejecución de estos *aedas* se realizaba al finalizar un banquete, cuando se cantaba celebrando las hazañas de dioses y héroes.

A más de los numerosos aedas anónimos que mencionan diversos autores, han quedado algunos nombres que fueron famosos en su época: Olympos el frigio, Hyagnis, Marsyas, Orfeo, cantantes y músicos míticos, de cuya real existencia se duda a veces.[150] En cambio hay otros nombres, cuya existencia no se pone en duda, y que acreditan, ya en el s. VII a.C., una actividad musical autónoma.

Terpandro de Lesbos, s. VII a.C., inventor del *nomo citaródico*; Arquíloco de Paros, de inspiración popular y báquica (comienzos del s. VII a.C.), quien inicia la introducción de lo popular en la música artística por primera vez desde que la historia de la música posee testimonios escritos, tuvo una gran fama en la antigüedad y se lo colocaba a la altura de Homero, atribuyéndosele la invención de la *alternativa*[151]; Thaletas de Creta, que fundó una escuela musical en Esparta, a la cual habría llevado elementos musicales autóctonos de su isla natal, de ritmos peonios y créticos; Alcman de Sardes, que desarrolló la estrofa brindándole más armonía; Olimpos el Joven, oriundo de Frigia y famoso ejecutante de *aulós*, muy citado por Platón, Aristóteles y Plutarco, por ser quien introdujo en la música griega elementos y formas de ejecución propios de su tierra natal; Estesícoro de Himera, creador de la tríada estrófica; Safo y Alceo, poetas y músicos famosos, de la escuela de Lesbos; Simónides de Keos, Píndaro y Baquílides de Keos (los tres escribieron coros líricos de distintos tipos), son algunos de los principales nombres que demuestran la gran actividad musical que se desarrolló en la Grecia preclásica.

Período clásico

Hacia fines del s. VI a.C. Atenas se convierte en rival de Esparta, y musicalmente se constituye en el centro de las actividades, principalmente por ser allí donde se desarrolla, en su máximo esplendor, la tragedia griega. También es importante Atenas, por la institución de concursos de tragedias, lo que motivará el nacimiento, en el s. V a.C., de tres maestros en el género —Esquilo, Sófocles y Eurípides— en quienes poesía, música y danza se unirían para servir a los ideales del pueblo griego.

Los géneros musicales más sobresalientes del período clásico son la lírica popular, el ditirambo, la tragedia, la comedia y el nuevo ditirambo.[152] En cuanto a músicos, debe

(150) El payador argentino, Santos Vega, ¿existió realmente? Hay quienes dicen que sí, otros niegan su existencia verdadera.

(151) Ver alternativa, pág. 109 y 112.

(152) Ver géneros de composición, pág. 106.

destacarse la aparición del teórico más grande de la antigüedad griega: Aristógenes de Tarento.

Período postclásico Este período contempla la caída del imperio griego y el esplendor del romano. Sobresalen los nombres de los teóricos Plutarco, los Tolomeos, Cinesias, los Alejandrinos, Nicómaco, Gaudencio y Arístides Quintiliano.

Dentro de los géneros, la comedia nueva, la tragedia y conciertos de citarística, citarodia y aulodia serían los preferidos por el público.

A partir del s. IV a.C., con el auge cada vez mayor del virtuosismo, se inicia una declinación de la música griega, ocaso que se manifiesta con caracteres totales al aparecer el cristianismo, con su oposición a todo tipo de música que tuviera algo que ver con el paganismo y el politeismo grecorromano.

13 TEORIA MUSICAL

La teoría musical griega fue elaborada a partir de la melodía, y dado que ésta, al igual que las cuerdas de la lira(153) se entendían del agudo al grave, el sistema y los modos fueron enunciados de igual manera.(154)

A partir de los sonidos *la*, *fa*, *mi*, empleados en antiguas melodías de libación y conservados también en piezas de la liturgia, se fueron estructurando las escalas hasta llegar al gran sistema perfecto modulante (escala diatónica de 16 sonidos en un ámbito de doble octava).(155) La descripción más detallada que ha llegado hasta nosotros de este sistema pertenece a Euclides, quien recopiló diversas teorías que circulaban en su época y las aplicó a una lira de 15 cuerdas cuyo ámbito coincidía con el del sistema enunciado.

Tetracordio dórico

Si se añade a los sonidos *la*, *fa*, *mi* la nota *sol*, se obtiene el tetracordio dórico *la*, *sol*, *fa*, *mi*, formado por tono, tono y semitono, en un ámbito de cuarta justa. Este tetracordio fue el núcleo germinal del sistema musical griego, y por su reiterada presencia en la música helénica se lo denominaba también tetracordio helénico. Los sonidos extremos de este tetracordio eran fijos e inamovibles, y recibían el nombre de ***hestotes***. Según Aristóteles, eran el cuerpo de la ***harmonía***.(156) Los distintos modos y géneros se obtenían variando la altura de los sonidos internos del tetracordio, para lo cual bastaba modificar la tensión de las cuerdas correspondientes.

Sistemas

Para extender el ámbito melódico se unían dos o más tetracordios dóricos por grado conjunto o disjunto, llegándose paulatinamente a los sistemas.

Sistema conjunto

A partir de la lira de tres cuerdas *re*, *la*, *mi*, explicaremos cómo se conformó el sistema conjunto. Si se completan las dos cuartas justas (*re-la*, *la-mi*) con dos tetracordios dóricos, el *la* central de la lira se convierte en sonido común a ambos,

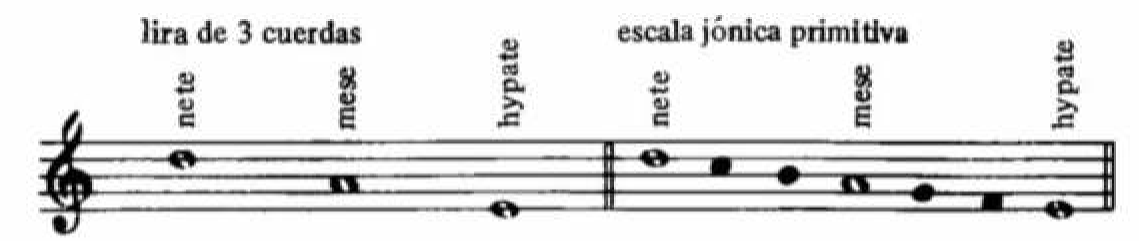
(153) Ver liras, pág. 128.

(154) En la enunciación de la teoría musical adoptaremos también la orientación descendente.

(155) Para los griegos *systema* significaba escala.

(156) *Harmonía* (pl. *harmoníai*) era una serie melódica ordenada y no una simultaneidad sonora.

en una nota **axial,** que justifica la denominación de sistema conjunto. Este sistema recibió el nombre de Escala Jónica Primitiva, y su ámbito era de séptima mayor.



Nete era la cuerda más aguda de la lira, y por extensión pasó a serlo del tetracordio y del gran sistema. *Mese*, la cuerda central de la primitiva lira de tres cuerdas, pasó a ser sonido central de la escala jónica y luego del gran sistema perfecto. *Hypate*, la cuerda más grave de la lira, lo sería de la escala y también del sistema.

La evolución de los instrumentos de cuerda llevó a una ampliación del ámbito sonoro y posibilitó la unión de otro tetracordio dórico a partir del sonido más grave, *hypate*. Resultado de esta ampliación sonora fue el pequeño sistema conjunto imperfecto(157) consistente en la reunión de tres tetracordios dóricos en el ámbito de décima.



El tetracordio añadido reitera los nombres del tetracordio conjunto.

Sistema disjunto

La lira de cuatro cuerdas, *mi, si, la, mi* permitirá ver cómo se formó el sistema disjunto.

Los cuatro sonidos de esta lira coinciden con los *hestotes* de dos tetracordios dóricos y podemos ver que la *mese* deja de ser sonido común a ambos. Por esta razón se le llamó sistema disjunto. La octava resultante es el modo helénico por excelencia, el modo dórico.



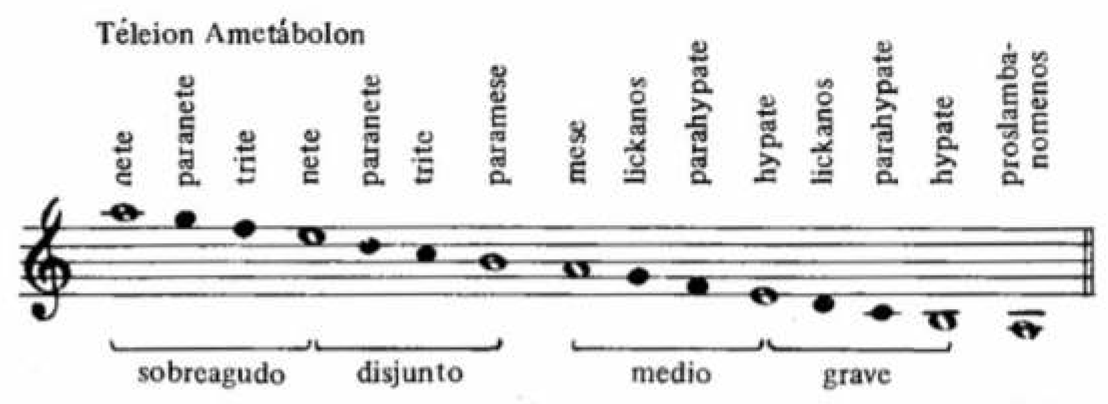
(157) Se le llamó imperfecto porque no alcanzaba la relación de doble octava.

Liras de mayor número de cuerdas permitieron añadir otro tetracordio dórico en el grave, llegándose así al pequeño sistema disjunto imperfecto.



En la época alejandrina y romana se añadió otro tetracordio a partir de la cuerda más aguda de la lira, y una nota en el grave, para completar las dos octavas y lograr la relación perfecta de doble octava. Estas innovaciones habrían sido precedidas, por la aparición de liras de mayor número de cuerdas. **Sistema perfecto**

El sistema perfecto disjunto quedó constituido, entonces, por cuatro tetracordios dóricos en un ámbito de doble octava. Como no permitía modulaciones se le llamó *Téleion Ametábolon.* (158)

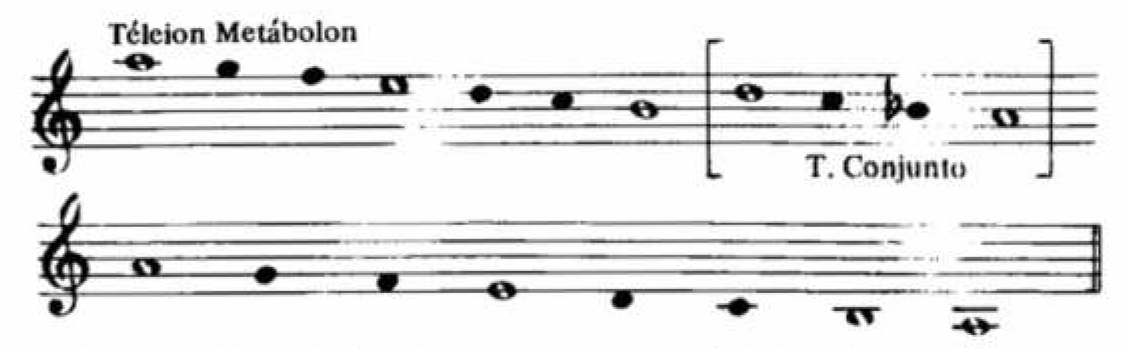


Trite era la tercera cuerda contando desde lo agudo, *lickanos* la cuerda que se pulsaba con el dedo índice. Además, como segundo sonido del tetracordio, indicaba el género melódico. Finalmente, *proslambanómenos*, el *la* grave del sistema, significaba sonido añadido, para dejar bien establecido que el sistema no se basaba en la octava sino en la cuarta justa.

Los tetracordios disjunto y medio corresponden a una octava dórica (*mi-mi*) y poseen sus propias denominaciones, que giran alrededor de la *mese*, sonido central de la primitiva lira, de la octava y del sistema perfecto. El tetracordio sobreagudo repite los sonidos del tetracordio disjunto, con el cual tiene un sonido en común, y el tetracordio grave repite los nombres del tetracordio central, con el cual también tiene un sonido común.

Añadiendo un quinto tetracordio, conjunto con la *mese*, se llegó al gran sistema perfecto modulante, *Téleion Metábolon*, pues el *si b* permitía la modulación.

(158) *Metábolon* significa modulación. Los griegos poseían modulación de modo melódico, de modo rítmico, de género melódico y de tono (escalas de transposición).



Los registros indicados en nuestro sistema de escritura no son realmente representativos de la altura que esos tetracordios tenían para los griegos, ya que el *la* central del sistema (*mese*) es para nosotros un sonido de 440 vibraciones por segundo, mientras que para los griegos, en opinión de algunos musicólogos, era un tono y medio más grave, esto es, un *fa#*[4].

Modos melódicos

Los modos son sucesiones melódicas que se distinguen por la ubicación de tonos y semitonos. El tetracordio dórico dio origen a muchas de las escalas griegas más antiguas: *dórica jónica primitiva*, de *Lamproclès* y *eólica*.



Dos tetracordios dóricos unidos por grado conjunto constituyen la escala jónica primitiva. Para completar la octava se puede añadir el sonido agudo (escala de *Lamproclès* o modo mixolidio) o bien el grave (escala eólica o hipodórica). La unión de dos tetracordios dóricos por grado disjunto constituye el modo dórico. Estas cuatro escalas fueron agrupadas como familia dórica, pues todas poseen como mínimo un tetracordio dórico.

En los s. VII y VI a.C. llegarían dos nuevos modos procedentes del Asia Menor, que hallarían rápida difusión en la música griega: el frigio y el lidio.(159) Estos modos están formados por dos tetracordios iguales, el primero con su semitono en el medio, el lidio con el semitono en el agudo.



(159) Los griegos mantenían activas relaciones comerciales con los pueblos del Asia Menor.

A mediados del s. V a.C. los músicos se entregaron a la formulación de diversas combinaciones tetracordales, mientras que los filósofos se dedicaban a buscar el *ethos* de los modos melódicos y rítmicos. Así como fueron aumentando los modos posibles, fueron creciendo también las posibilidades melódicas de los instrumentos, que facilitaban la modulación o *metabolé*. A este fin se redujeron los modos teóricos existentes a siete, que coincidían con las siete octavas posibles de lograr en el *Teleion Metábolon*: modo dórico (mi-mi), frigio (re-re), lidio (do-do), mixolidio (si-si), hipodórico (la-la), hipofrigio (sol-sol) e hipolidio (fa-fa). El prefijo *hipo* significa que la escala se desarrolla debajo del tetracordio básico. Esta fue la nomenclatura que más aceptación tuvo; pero existió otra que empleaba el prefijo *hiper*, significando que el modo se desarrollaba sobre el tetracordio germinal. Según la concepción de los antiguos, el modo se establecía por la relación existente entre el sonido final de una melodía y cada uno de los sonidos anteriores.

Escalas de transposición

Los modos, en un comienzo, se definieron no sólo por la ubicación de tonos y semitonos, sino también por su ubicación en el ámbito sonoro. El dórico era más agudo que el frigio y éste más que el lidio. Pero a medida que las modulaciones fueron siendo más frecuentes, para facilitar el paso de un modo a otro, se dejó de lado el concepto de tesitura y se reprodujeron los siete modos enunciados (con sus tonos y semitonos característicos) en un mismo ámbito de octava. Estas escalas recibirían el nombre de *Tonos*, o más correctamente, *escalas de transposición*. Esta confusión de términos acarreó una serie de complicaciones y errores de interpretación, que culminó en la Edad Media con los ocho modos gregorianos, que retomaron, pero equivocadamente, las denominaciones griegas.

Géneros melódicos

Los géneros melódicos a que recurrió la música griega eran tres: diatónico, cromático y enarmónico, y podían afectar a todos los tipos de tetracordios conocidos. Así por ejemplo, el tetracordio dórico posee dos tonos y un semitono en el género diatónico; una tercera menor y dos semitonos en el cromático y una tercera mayor y dos microtonos (aproximadamente cuartos de tono) en el enarmónico.



Género diatónico El género diatónico es el más antiguo del cual haya referencias y también el más empleado en la teoría musical griega. Los sistemas están enunciados en este género, y la mayoría de los fragmentos musicales encontrados hasta la fecha también.

En el s. II d.C. Gaudencio decía que el diatónico era el único género que se cantaba en su época, pero en el mismo siglo, Tolomeo habla de cinco matices para este género, y esto nos hace pensar, en consecuencia, en variantes cromáticas para una escala llamada, no obstante, diatónica.

Género cromático Si bien el género diatónico fue el más empleado, a fines del s. V a.C. comenzó a usarse el género cromático(160) originado, se cree, en la música instrumental de cuerda. Este género no se empleaba en todo el transcurso de una melodía, sino que aparecía en determinados momentos para colorearla con los dos semitonos sucesivos que le son propios (en la mayoría de los casos alternaba con el diatónico). El género cromático no fue bien conceptuado por Platón, quien desdeñaba a los citaredas que descollaban en la ejecución de los matices (*khroai*) pertenecientes a este género, como asimismo en los del enarmónico. No obstante la opinión del filósofo, la mayoría de los *nomos citaródicos*(161) del s. V a.C. se concibieron en este género o en el neo-cromático (tercera mayor y dos semitonos no sucesivos: *la, sol#, fa, mi*).

Género enarmónico Con respecto al género enarmónico, dice Reinach que su origen debe buscarse en un estado rudimentario de la música griega, que se basaba en los sonidos *la, fa, mi*. En vez de añadir el *sol* para formar el tetracordio dórico diatónico, los ejecutantes de *aulós* habrían optado por dividir el semitono *fa-mi* en dos microintervalos (cuartos de tono u otra división) mediante la obturación parcial de los orificios del tubo.(162) Durante mucho tiempo éste fue el género preferido por los ejecutantes de *aulós* y en el s. V a.C. el preferido, tanto en la teoría como en la práctica musical. Un siglo más tarde comienza a ser reemplazado por el cromático y poco a poco cayó en desuso. Su existencia se comprueba en los dos himnos délficos, en el papiro de El Cairo y en el fragmento coral de Eurípides.

Después de la conquista romana, los géneros cromático y enarmónico son abandonados, subsistiendo tan sólo el diatónico, cuya vigencia se prolongaría durante toda la Edad Media como género casi único. En el año 100 d.C. Plutarco decía: "nuestros músicos modernos han descartado completamente el más bello de los géneros, el enarmónico, que por

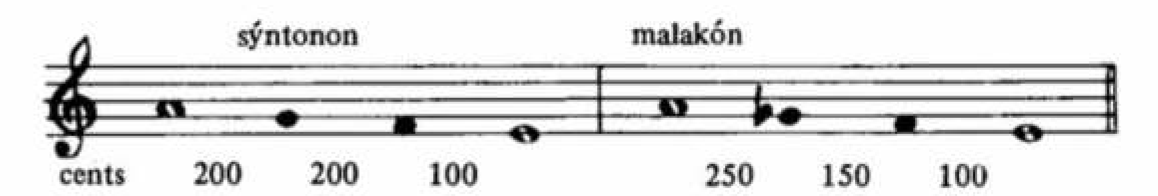
(160) De *chróma*, color.
(161) Ver *nomos*, pág. 108.
(162) Según Aristógenes este modo habría sido inventado por el célebre auleda frigio, Olympo el Joven.

su gravedad era el más estimado y el más empleado por los antiguos".(163)

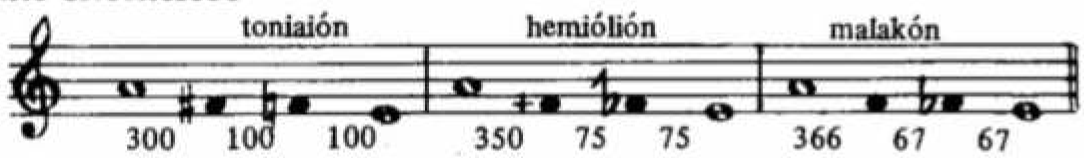
Matices

El grupo de tres sonidos a distancia de semitono, que caracteriza el género cromático, o a distancia de microtonos, propio del enarmónico, se denominaba *pycnón* (estrecho, apretado o parte densa). Esta sucesión de sonidos podía variar para configurar los diversos matices (*khroai*) del género, que cada escuela calculaba de distinta manera. La escuela de Aristógenes (harmonistas) nos habla de seis matices que se obtenían a *grosso modo* por el oído; los canonistas, en cambio (escuela de los pitagóricos) los buscaban mediante minuciosos cálculos sobre el monocordio. Ofreceremos algunos de estos matices, con la interpretación en cents que ofrece Sachs.(164)

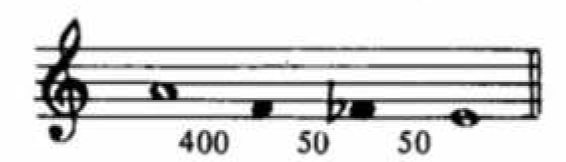
GENERO DIATONICO



GENERO CROMATICO



GENERO ENARMONICO



Interpretación de los géneros

El género enarmónico, con sus microintervalos, era de difícil entonación para los coros populares que abundaban en Grecia. Los coreutas que cantaban en las tragedias y comedias se limitaban al diatónico, y a veces a escalas defectivas, con el empleo de los semitonos del cromático. El coro de Orestes, que recurre al enarmónico, hace dudar a muchos investigadores sobre las reales posibilidades de su ejecución, ya que los coros estaban constituidos por voces no profesionales, y el enarmónico, por lo general, se habría reservado para los cantantes e instrumentistas profesionales. Con respecto a los matices, eran los ejecutantes o cantantes quienes los fijaban, y no el compositor.

(163) En Gérold (1936: 86).
(164) Sachs (1943: 211). Aquí brinda las razones matemáticas de Aristógenes y sus propias interpretaciones en *cents*.

Rítmica musical

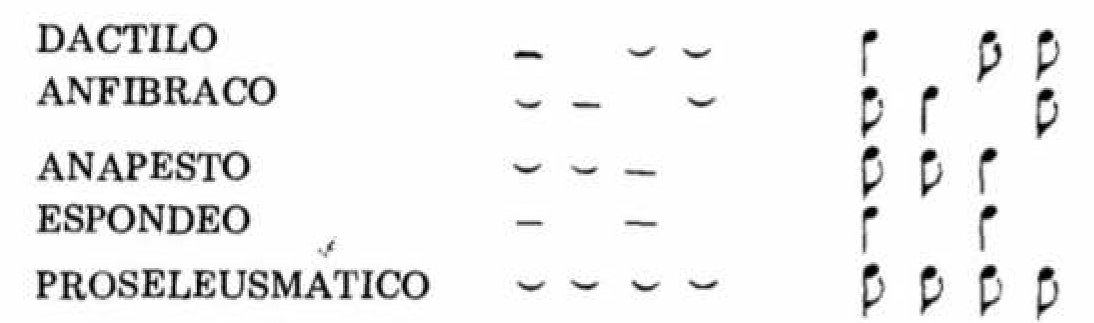
Para los teóricos griegos, el ritmo era un elemento fundamental de la música. Aristóteles pensaba que una melodía sin ritmo (movimiento-reposo) carece de las terminaciones que le son indispensables, ya que lo que no tiene terminación es desagradable e incomprensible. Aristógenes de Tarento, principal expositor de la teoría rítmica griega, decía que el ritmo musical proviene de "cierto orden en la repartición de las duraciones"[165], y que una melodía sin ritmo no se diferencia en nada de la materia informe antes de enfrentarse con el espíritu creador.

Aristógenes explica su teoría rítmica a partir de la célula rítmica más pequeña, el tiempo primo (*chrónos protós* ⏑) que nosotros representaremos con una corchea. El tiempo primo aislado es la sílaba breve, la medida musical más pequeña perceptible por el oído humano, y por lo tanto indivisible. La unión de dos constituye la sílaba larga (—), y la reunión de tres o más tiempos primos, un núcleo métrico elemental, un *pie rítmico*. Varios pies rítmicos un compás; varios compases un miembro o *kolon* y las combinaciones sucesivas de éstos, frases, períodos y estrofas, hasta culminar en una obra total: cantilena, oda, *nomo*, himno, etc.

Los pies rítmicos se distinguen según la relación de duración entre *arsis* y *tesis.*[166] Cuando la relación es de 1:1, tenemos el género igual o *dactílico*, que posee igual número de tiempos primos en *arsis* y en *tesis.* El *ethos* de este género es vivo y ligero, y parece que fue uno de los más antiguos en Grecia.

GENERO IGUAL (1:1) *DACTILICO*; cuatro tiempos primos

Se lo puede representar como 4/8 o similares.



Si la relación es de 2:1, se trata del género doble o *yámbico*, en el cual la relación de tiempos primos entre *arsis* y *te-*

(165) Citado por Salazar (1954: 508).

(166) *Arsis* es un término griego que significa la acción de levantar el pie para danzar, y *tesis* la acción de bajarlo para apoyarlo en el suelo. Al *arsis* no le corresponde ningún ruido y por lo tanto se asimiló a la parte débil del compás, mientras que *tesis* corresponde a la acción de bajarlo con fuerza en el suelo, y en consecuencia le corresponde el tiempo fuerte del compás.

sis es de uno a dos. Es éste un ritmo muy empleado en los pueblos mediterráneos, sobre todo en la música folklórica. Julien Tiersot(167) habla del "inexorable 6/8 mediterráneo", al referirse a las canciones populares de Italia, Francia, España y Grecia.

GENERO DOBLE (2:1) *YAMBICO*; tres tiempos primos

Se lo suele representar como 3/8 o similares.

YAMBO	⏑ —
TROQUEO	— ⏑
TRIBRACCO	⏑ ⏑ ⏑

Si la relación es de 3:2, estamos frente al género sesquiáltero o hemiolio, cuya relación de tiempos primos entre *arsis* y *tesis* es de tres a dos. A este ritmo le corresponde un *éthos* entusiástico y febril, propio de los ritos dionisíacos.

GENERO SESQUIALTERO o *HEMIOLIO* (3:2) *PEONIOS*, cinco tiempos primos

Se lo puede representar como 5/8 o similares.

PEONIO 1	— ⏑ ⏑ ⏑
PEONIO 2	⏑ — ⏑ ⏑
PEONIO 3	⏑ ⏑ — ⏑
PEONIO 4	⏑ ⏑ ⏑ —
PEONIO 5	⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑
PEONIO 6	— — ⏑
PEONIO 7	— ⏑ —
PEONIO 8	⏑ — —

A más de estos ritmos, los griegos emplearon pies senarios (de seis tiempos primos) y epitríticos (de siete tiempos primos)(168)

El sistema rítmico griego, basado en las duraciones de los sonidos, fue tomado de la poesía griega, que era inacentual. Pero en la ejecución real de esas obras musicales, debió ser imposible que la música careciera de acentos. El hecho de que los *auledas*, al dirigir los coros, marcasen los tiempos golpeando el suelo con zapatos de suela reforzada (e incluso con castañuelas) permite pensar que los cantantes también reforzarían la intensidad de los sonidos que concordaban con esos golpes del pie. Gevaert fue quien reveló el carácter de la ritmopea griega, pues descubrió que el ritmo

(167) Tiersot (1930: 2897).
(168) Ver. Ej. Mus. 19.

no es lo mismo al ejecutarse que al teorizarse. Podemos decir, de acuerdo al máximo teórico del ritmo griego, Aristógenes de Tarento, que el ritmo es el orden en la repartición de las duraciones, o movimiento ordenado. La rítmica es en cambio, la ordenación teórica de ese movimiento, y la ritmopea la teoría rítmica actualizada o sonorizada.

Aristógenes dice que el ejecutante puede variar a su antojo el contenido de las duraciones rítmicas que le suministra un compositor, y llegar incluso a figuraciones rítmicas no divisibles por el tiempo primo, como ser valores con puntillos o agrupaciones con semicorcheas —ausentes de los pies rítmicos teóricos— y que los teóricos llamaban valores irracionales, precisamente por no encuadrarse en la teoría lógica del ritmo musical.

Según testimonio de Quintiliano (s. I d.C.) los músicos de ese entonces podían interpretar con absoluta libertad los esquemas rítmicos de las poesías, cantando con mayor precipitación o con un cierto *rallentando*, valores que estaban indicados con gran precisión por aquéllas.

La ritmopea clásica recurre casi siempre a la división en estrofas de igual duración, pero, aproximadamente a partir del año 440 a.C., se comienza a preferir el fraseo libre, importando poco la simetría.[169]

Los ritmos enunciados por los teóricos griegos han llegado hasta nosotros concretados en obras musicales (los fragmentos mencionados) y también en mucha música de trasmisión oral (folklore musical griego y de países de su influencia).

(169) Ver principios de composición, pág. 109.

14 PRINCIPIOS Y GENEROS DE COMPOSICION

Al público griego no le importaba demasiado la originalidad de las obras musicales. Por el contrario, ésta le molestaba. No le dejaba gozar ampliamente una obra musical desconocida, y tampoco juzgar al músico ejecutante por la forma en que recreaba un *nomo* tradicional. Aristóteles deja bien sentada esta característica del público griego cuando dice que es mucho más digno de ser gozado un fragmento musical ya conocido que una pieza musical inédita, pues el oyente tiene la posibilidad, al reconocer la melodía, de seguirla con el intelecto y gozarla más.(170) Esta renuencia al cambio explicaría la lentitud con que evolucionó la música en la antigüedad.

Forma estrófica

Hasta la aparición de los coros profesionales en las tragedias y odas líricas (s. V a.C.) la música estuvo basada en el principio de la no-innovación. La misma melodía acompañaba todas las estrofas poéticas, procedimiento conocido como forma estrófica. En ésta, a cada estrofa poética le corresponde la misma frase musical, y si bien en poesía, la repetición continua de un único tipo de versificación no molesta, en música, en cambio, puede llegar a ser monótona, ya que no existe la diversidad conceptual que sí existe en la poesía.

Forma antistrófica

Se dice que fue Estesícoro de Himera (s. VII a.C.) quien perfeccionó el mecanismo estrófico, dividiendo la poesía, no por razones poéticas sino por una necesidad musical, en estrofa, antistrofa y épodo. En el épodo se introducía un nuevo elemento musical que quebraba la monotonía de la forma estrófica.

Las poesías de Estesícoro de Himera tenían, pues, dos melodías: una para la estrofa y la antistrofa, y otra para el épodo.

Forma libre

La libertad musical total se alcanza con el poema anabólico, al que responde una música liberada de la sujeción estrófico-poética. No es que al músico se le prohibiera repetir fragmentos melódicos, pero como la poesía no tenía ninguna repetición, al músico le resultó más fácil ponerle a cada estrofa una melodía distinta. Esto condujo a una música difícil de

(170) Citado por Tibby (1960).

captar y llena de complicaciones: cromatismos, modulaciones y búsqueda artificiosa de efectos.

Los artificios empleados por los músicos del nuevo estilo dividieron la opinión de músicos, teóricos y público en general: por un lado los amantes de la tradición, que no querían innovaciones (entre ellos Platón, Aristófanes y más tarde Plutarco) y por otro los entusiastas de la nueva música (Eurípides, Aristóteles y Aristógenes). Aristógenes llegó a escribir la biografía de uno de los principales innovadores musicales: Teleste de Selinonte.

Este nuevo tipo de composición musical fue un golpe de gracia para los coros populares, pues las dificultades musicales que ofrecían las poesías anabólicas, con largos melismas, de difícil memorización, requerían necesariamente un número tal de ensayos, que los coros no profesionales no podían cumplir. De tal manera, se hizo necesaria la introducción de coros profesionales en las tragedias y odas líricas, pues sólo ellos podían cantar esa música, más elaborada y difícil, que escribían los compositores del nuevo estilo.

Géneros de composición

Reinach(171) propone una quíntuple agrupación para clasificar los géneros musicales que practicaron los griegos:

A) Música vocal: coral, solo vocal, citarodia y aulodia.

B) Música instrumental: aulística, citarística, dúo de *aulós* y cítara, solo de trompeta, sinfonía.

C) Declamación con acompañamiento musical.

D) Danza con acompañamiento instrumental.

E) Composiciones complejas: tragedia, drama satírico, ditirambo, comedia.

Música vocal

Coral

La música coral existió en forma rudimentaria desde la época homérica, y sus orígenes se remontan a Creta, de donde se expandió hacia el Peloponeso, llegando a su máximo esplendor en las sociedades dóricas, en las cuales la educación musical era impartida colectivamente a todos los jóvenes. Distintas festividades locales (religiosas o en honor de vencedores en concursos atléticos) dieron un gran impulso a la canción coral.

En la antigüedad, el coro no tenía función solística, sino que se limitaba a acompañar danzas o marchas. El guía o jefe del grupo se llamaba *corifeo*, y los restantes cantantes, *coreutas*. El número de éstos oscilaba entre quince o treinta, pero podía llegar a cincuenta. Sus voces se dividían en *netoide* (tenor), *mesoide* (barítono) e *hypatoide* (bajo).

(171) Reinach (1926).

En Esparta existieron coros de todo tipo. En Atenas en cambio, donde la mujer no tenía tanta libertad, había tan sólo coros de niños y de hombres, y en ningún caso podían existir coros mixtos.

Cuando el coro cantaba y al mismo tiempo se desplazaba lentamente, recibía el nombre de *prosódion*; si acompañaba las marchas militares con movimientos vivos, se denominaba *embateria*. Al margen de esta división, basada en el movimiento de la música y la danza, los gramáticos habían dividido las odas corales en una gran variedad, algunas muy bien definidas, otras no tanto. El *himno*, alabanza o pedido a los dioses, era el canto coral más antiguo; cuando se trataba del dios Apolo, el canto se llamaba *peán*, y la melodía era grave y solemne; si estaba dedicado a *Dionysos*, recibía el nombre de *ditirambo*, y su música era más viva y alegre. Existían asimismo coros nupciales (*himeneos*), para recibir a los héroes luego de una batalla triunfal (*epinikion*) o para lamentarse por su muerte (*thrênos*).

Tanto el *prosódion* como el *peán* se acompañaban con la *lira*, en un comienzo, pero más tarde se admitió también el acompañamiento del *aulós*; el *prosódion*, como era una marcha al aire libre, podía estar acompañado por los dos instrumentos.

Al progresar el drama y el virtuosismo solístico, la música coral fue declinando paulatinamente.

Canción solística

Terpandro de Lesbos es considerado el creador de la canción de banquete —canción solística— entonada al finalizar los ágapes, para honrar al dueño de casa, a un invitado de honor, o simplemente, a los manjares de la mesa. En ese mismo lugar, Lesbos, aparece dos siglos más tarde la canción sáfica, con la cual se inicia el tema amoroso en la canción solística (al menos como hecho fehacientemente documentado).

Citarodia

El canto vocal llevaba casi siempre acompañamiento instrumental: de *aulós*, *kithára* o *lyra*, recibiendo entonces el nombre de *aulodia*, *citarodia* o *lirodia*. El más importante, y asimismo el más antiguo, es el acompañamiento con *lyra* o *kithára*, y será precisamente la *citarodia* el género nacional por excelencia de los antiguos griegos.(172)

Los citaredas profesionales solían ser casi siempre tenores y su *mise en scène* era muy importante: lucían largas túnicas ricamente bordadas, que arrastraban al salir al escenario;

(172) Al hablar de citarodia (y a veces de cítara) no debe entenderse lo que organológicamente se reconoce como cítara, sino que se trata de instrumentos del grupo de los laúdes de yugo o lira. Por lo tanto, dentro del género citarodia hay que incluir todo canto con acompañamiento de instrumentos de este grupo: *lýra, forminx, bárbitos, kithára, kitharis*. (Ver pág. 130). La traducción de *kithára* como *cítara* (k = c) es la causa de errores de interpretación organológica.

en la cabeza llevaban una corona de laureles, y los instrumentos que ejecutaban prolongaban la lujosa apariencia de su vestuario: se trataba, en general, de *lyras* y *kitháras* de grandes dimensiones y finamente trabajadas.

La citarodia floreció en la escuela de Lesbos, donde descollaron Terpandro y Periclitos. Hacia el fin de la antigüedad, al decaer el gran *nomo* citaródico, este género comienza a emplear himnos más breves, de menor aliento. Ejemplo de esta decadencia lo constituyen los dos himnos de Mesomedes (al Sol y a la musa Calíope).

El empleo de un cordófono como sostén de la voz fue muy frecuente, no sólo en Grecia sino en toda la antigüedad. Cuando los griegos se deciden a escribir los poemas épicos de Homero, los cantores que se acompañaban con un instrumento de cuerda para entonar himnos tradicionales, leyendas de héroes, cantos épicos, genealogías y proverbios, tenían ya varios siglos de existencia.

Aulodia En la *aulodia*, el cantante necesita otro músico que lo acompañe, ejecutando el *aulós*. Esto ocasiona una situación social muy distinta para este último, ya que los aplausos y recompensas monetarias serán casi siempre para el cantante. La aulodia no tuvo nunca el mismo éxito que la citarodia en los concursos musicales, quizás por provenir del Asia Menor, o quizás porque consideraban que el timbre del *aulós* no era adecuado para acompañar el canto.

Música instrumental

Aulística Si bien el *aulós* como instrumento acompañante no tuvo mucho éxito, gozó del favor del público cuando se lo ejecutaba como instrumento solista en la realización del *nomo* aulístico. El repertorio del *aulós* lo constituían preludios, interludios, melodías de libación, para banquetes, marchas militares o entretenimientos. Pero la obra más importante, con la cual los ejecutantes de *aulós* demostraban su virtuosismo y expresividad, era el *Nomo Pítico*, solo de concierto introducido en el año 582 a.C. en los juegos píticos.

Nomoi La palabra *nomo*(173) tenía varios significados para los griegos:

I) Melodía de origen desconocido, que se transmitía oralmente, de generación en generación, y sobre la cual recreaban continuamente los músicos griegos. En un comienzo estos *nomoi* habrían tenido connotaciones extramusicales.

II) Composición musical, instrumental o mixta. Según esta acepción, había cuatro *nomoi* posibles: el *nomo citaródico*

(173) *Nomoi*, plural de *nómos*. En singular se usa *nómos* o *nomo*.

y el *nomo aulódico*, integrados por una voz con acompañamiento instrumental; y el *nomo citarístico* y el *nomo aulístico*, a cargo de instrumentos solistas. De estos cuatro tipos posibles de *nomoi* sobresalieron el *nomo citaródico* y el *aulístico*.

III) Estructura musical. Según Pollux[174], en la época clásica, un *nomo* poseía generalmente siete partes: proemio, comienzo, transición, parte media, retorno, final y epílogo. Pero el famoso *Nomo Pítico*, que describía la batalla de Apolo contra la serpiente Pitón, constaba tan sólo de cinco partes. 1) *Proemio*, que mostraba a Apolo cuando se preparaba para la lucha; 2) *Provocación*. Apolo desafía a la serpiente; 3) *Yámbico*. Apolo lucha contra la serpiente, entre las fanfarrias de las trompetas, imitadas por el *aulós* y el rechinar de los dientes de la serpiente, también imitados por el instrumento; 4) *Oración*, para conmemorar la victoria del dios, y 5) *Ovación*. Apolo canta celebrando su triunfo. Esto convierte al *Nomo Pítico* en el antecedente documentado más antiguo que se conoce de música descriptiva.

Otros géneros instrumentales de menor importancia fueron la citarística (solo de *lyra*, *kithára* o *kítharis*), el dúo de *aulós* y cítara (para acompañar el *prosódion*), el solo de trompeta y la sinfonía instrumental. Esta última ya en las épocas alejandrina y romana, cuando conjuntos instrumentales integrados por flautas, liras y trompetas acompañaban a los coros. **Citarística**

Declamación acompañada

El recitado con acompañamiento de *aulós* recibió el nombre de *parakatalogé*. No era por cierto un género de gran éxito, pero sí en cambio lo fue una de sus variantes, la *alternativa*. Esta consistía en la alternancia de poesías recitadas y poesías cantadas, todas, por supuesto, con acompañamiento musical. Se cree que Arquíloco fue el creador de la *alternativa*.

Danza con acompañamiento

Desde las danzas griegas más antiguas documentadas por Homero (acompañadas por el *fórminx*)[175] hasta las danzas mímicas de la época romana, siempre o casi siempre, las danzas plurales en corro fueron acompañadas por algún instrumento: *fórminx*, *lyra*, *aulós*, castañuelas, o tambores. En la

(174) *Pollux*, en "*Onomasticon*", s. II d.C. Citado en Salazar (1954: 298). La descripción del nomo pítico corresponde a Tibby (1960).
(175) *Fórminx*, nombre que le da Homero a la *Lýra*.

época romana, la orquesta que acompañaba al mimo-bailarín estaba compuesta por flautas, siringas y címbalos, sumada a un coro que explicaba el argumento y marcaba el ritmo con el *scabellum*.[176]

Composiciones complejas

Ditirambo El ditirambo, en sus orígenes, era un himno en honor a Dionysos. El corifeo recitaba algún episodio de la vida de este dios, y los coreutas, disfrazados de sátiros, daban vueltas alrededor del altar cantando y bailando. Lo que se conocía como fuga dionisíaca era una danza muy viva, acompañada por el *aulós*, que recurría a los ritmos más ágiles y alegres de la ritmopea griega.

Con el tiempo, el desenfreno de este primer ditirambo dejó paso a sentimientos más castos; el corifeo comenzó a cantar, alternando a veces recitación y canto, y el *aulós* adquirió función solística, sobre todo en preludios e interludios. El ditirambo organizado, en su comienzo, fue tan sólo una variedad de la Oda Coral, con un coro integrado por cincuenta cantantes que giraban alrededor del altar, ubicándose el instrumentista en el centro. Las poesías que entonaban eran de corte antistrófico y el modo más empleado el frigio.

A mediados del s. V a.C. este ditirambo sufrió grandes modificaciones. Se le añadieron partes solísticas (cantadas o habladas), la flauta era acompañada a veces por la lira y se adoptó la poesía de corte libre. El estilo musical se hizo tan adornado, que los textos llegaron a ser ininteligibles. Gran variedad de ritmos, melopea muy florida, con cromatismos y modulaciones, y a veces, melodías imitativas, fueron las características de este nuevo ditirambo, que influyó muchísimo en las tragedias de Eurípides.

Tragedia ¿Cómo se concretó, y en qué momento, el paso del ditirambo a la tragedia? Es algo que todavía no ha podido ser esclarecido completamente, como tampoco es mucho lo que se sabe sobre la música de ésta. Del total de obras escritas por los tres grandes trágicos (Esquilo, Sófocles y Eurípides) quedan tan sólo treinta y dos tragedias (se cree que es sólo una décima parte de lo que escribieron). De esas treinta y dos obras —mejor dicho, de las trescientas veinte que habrían escrito— sólo un fragmento musical ha llegado hasta nosotros, y éste incompleto.

Por Aristóteles sabemos que absolutamente todas las tragedias poseían cantos corales[177]. También dice este filó-

(176) Instrumento compuesto por dos plaquitas de madera o metal atadas a la suela del zapato.
(177) "Problemas Musicales", citado por Tibby (1960).

sofo que en los primeros tiempos de la tragedia el propio autor debía escribir la música. Los autores-compositores (poetas-músicos) recurrían al recitado para narrar hechos cómicos o trágicos, ajenos o externos a la esfera subjetiva; en cambio para describir sentimientos, emociones o pensamientos, recurrían a la música.

Los procedimientos musicales más usuales en una tragedia griega estaban reservados al coro, al corifeo y a los actores.

Partes corales

Las principales partes musicales a cargo del coro eran:

1) *Párodos.* Lenta entrada del coro en el escenario, mientras entona melodías de ritmo anapéstico.
2) *Alternancia.* El corifeo canta o recita en alternancia con el coro que canta. Se buscaba así una mayor variedad y agilidad del drama para alcanzar el clima deseado.
3) *Estásimo.* Es el fragmento coral más importante de la tragedia y corresponde a un momento lírico del argumento. En un comienzo, se acompañaba con la danza *emméleia*; pero, al ir evolucionando la tragedia, se admitieron otras danzas.
4) *Commos.* Melodía entonada por el coro y los personajes que están en escena. Él *commos* refleja un momento patético del drama, en el cual afloran los sentimientos humanos (tristeza, angustia, preocupación, desesperación). Es aquí donde mejor podían lucirse los autores y compositores.

Corifeo y actores

Las principales partes a cargo del corifeo y los actores eran:

1) *Solos, dúos y tríos.* El solo vocal aparece ya en obras de Eurípides, cuya forma libre debe haber presentado bastantes dificultades a los cantantes de esa época, si se piensa que no existían escuelas de técnica vocal. Los dúos no eran cantados simultáneamente, sino que los dos personajes que estaban en el escenario cantaban sucesivamente (a veces, mientras uno cantaba, el otro recitaba). Se conoce un solo trío, que también se cantaba sucesivamente.
   Esquilo escribió muchas composiciones musicales para sus tragedias, y hasta el s. II a.C. se seguían cantando sus melodías, pero Eurípides debió tener más creatividad musical, ya que escribió composiciones pertenecientes a la forma libre.
2) *Parakatalogé.* Recitado a cargo del corifeo o de un actor, acompañado por algún instrumento: por ejemplo, un *aulós*, como sucede en "Electra" de Sófocles, donde la protagonista recita acompañada por aquel instrumento.

3) *Alternativa*, alternancia del procedimiento anterior, con fragmentos cantados por el coro. Tanto en las tragedias como en los dramas satíricos de la primera mitad del s. V a.C., las partes vocales estaban reservadas casi exclusivamente al coro. A veces se recurría a la alternativa, entre el coro que cantaba y los actores que declamaban, con acompañamiento instrumental. Esto le daba un cierto carácter trenódico. Las melodías, en general, respondían al corte antistrófico.

En la segunda mitad del s. V a.C., se introduce el corte libre, por influencia del nuevo estilo, y se van desarrollando los cantos solistas, en desmedro de las partes corales, que en algunos autores se reducen simplemente a las entradas del coro. Se desarrollan también los cantos alternados entre los actores solistas, se adopta la forma libre del nuevo ditirambo y se introducen intermedios instrumentales. Estas características hacen pensar que las últimas tragedias de Sófocles y Eurípides eran, en cierta manera, verdaderas *óperas comiques*, con partes recitadas y solos vocales al estilo de las arias operísticas modernas, cantadas por los virtuosos más célebres de la época, y que el público memorizaba con fervor. Esta situación llevó a los poetas a buscar la colaboración de músicos profesionales, cuando su inspiración no les alcanzaba.

Los fragmentos corales se escribían en general en los modos dórico y mixolidio, y los solos y dúos en hipodórico o hipofrigio. En cuanto al género, el preferido era el diatónico.

Comedia La música de la comedia ética antigua poseía elementos similares a los de la tragedia –cantos de los actores, *parakatalogé*, coro (aunque más numeroso, a veces dividido en semicoros) y algunas diferencias en la distribución de las partes líricas. Han pasado a la historia por su brillo, las melodías de Cratinas y los ritmos de Aristófanes. La comedia nueva pierde completamente el coro e incluso las arietas, que todavía conservaba la comedia media.

Texturas

Monofonía En sus orígenes la música griega fue predominantemente monofónica. El coro debía cantar al unísono o a la octava (intervalo que para los antiguos griegos era casi como el unísono) y si bien en las tragedias existieron dúos y tríos vocales, estos no ocasionaban ninguna textura polifónica. Aristóteles dice claramente en "Problemas" que ningún intervalo armónico estaba permitido en el canto coral.

En el acompañamiento instrumental en cambio, estaban permitidas algunas licencias a esta rigurosidad que se le pedía al coro. **Heterofonía**

Se dice que Arquíloco, en sus *nomoi* citaródicos, realizó un acompañamiento que no se limitaba a doblar a la octava el diseño melódico, y que habría recurrido a éste, influido por la música del *aulós* doble, que emite dos sonidos simultáneos, o quizás para compensar la pronta extinción del sonido de las liras. Arquíloco adornaba la línea del canto en la región aguda: es decir, que la melodía básica quedaba en el grave y el acompañamiento heterofónico sobre aquélla.

El acompañamiento heterofónico quedaba librado al instrumentista, quien improvisaba en el momento de la ejecución. Al no existir documentos con notación musical, no podemos saber con certeza cómo sonaba un fragmento heterofónico en esa época.

En la aulística, el instrumentista ejecutaba la línea melódica en un tubo, mientras que con el otro realizaba el acompañamiento. En la citarística, la melodía principal se ejecutaba con el plectro, y el acompañamiento heterofónico con los dedos de la mano izquierda. Cuando se unían ambos instrumentos para ejecutar un dúo, la cítara debía doblar al unísono la melodía principal del *aulós*, pues estaba prohibida la superposición de tres sonidos (teniendo en cuenta que el *aulós* efectuaba su propio acompañamiento heterofónico).

La heterofonía era muy frecuente en la citarodia y lirodia. Si bien en la mayoría de los casos el instrumento se limitaba a doblar la línea del canto al unísono o a la octava, cuando el acompañante era un profesional, podía hacer preludios, interludios y postludios. Mientras el cantante entonaba su melodía, él efectuaba sofisticadas variaciones heterofónicas de la misma.

En "Leyes" Platón habla por primera vez de la heterofonía, describiéndola, en un pasaje que ha dado mucho que hablar y que pensar a los musicólogos de nuestro siglo, pues constituye un dato básico para saber si los griegos conocieron o no una textura polifónica. Al hablar de la educación musical de los citaristas, dice:

"Es preciso entonces que el maestro de cítara y su alumno trabajen en este sentido las notas de la cítara, en lo que atañe a la nitidez de las cuerdas, toda vez que produzcan sonidos en relación con las voces. El presentar heterofonía y variedad de tonos en la cítara, siendo diversas la melodía emitida por las cuerdas y el canto del compositor, y también la variación de intensidad, de ligereza, de tonos agudos y graves en el acorde; e igualmente la conveniencia omnicomprehensiva de variedades de ritmos en las notas de la cítara, todo esto ha de evitarse a quienes persiguen en tres años el beneficio de la

educación musical, a fin de que no la abandonen más prestamente. Dado que tales recíprocamente opuestos causan una mayor dificultad de aprendizaje, es preciso que los jóvenes sean más estudiosos. . ."[178]

Bordón Tanto en Grecia como en las demás músicas mediterráneas existía el bordón instrumental, como lo demuestran numerosas representaciones de *auloi* dobles y triples, algunos de los cuales se remontan al s. XXX a.C. Pinturas egipcias de este instrumento muestran a una ejecutante sosteniendo un *aulós* doble con una sola mano y esto permite suponer que uno de los tubos daba solamente el sonido bordón.

Sachs[179] habla de un relieve asirio del año 600 a.C. que muestra a un grupo de arpistas ejecutando todos el mismo tipo de arpas. Mientras que algunos de los ejecutantes pulsan cuerdas similares en distintos lugares, otros pulsan cuerdas diferentes. Este autor deduce que sería una ejecución polifónica, motivada por la simultaneidad sonora. Las reglas de esta ejecución polifónica (si las había) y los resultados sonoros permanecen desconocidos para nosotros.

Respecto a los otros tipos de texturas que hemos explicado en el primer capítulo, no hay documentos ni referencias ciertas que nos permitan saber si los griegos y los demás pueblos de la antigüedad los conocieron.

El *ethos* musical

Para los griegos, el *ethos* era un poder emocional que tenía la música sobre los oyentes, y si bien gran parte de ese poder dependía del estado previo de éstos, su potencialidad era de una magnitud extraña a nuestra concepción actual del arte musical.

"Las escalas musicales difieren esencialmente unas de otras, y quienes las escuchan son afectados de distinta manera por ellas. Algunas hacen al hombre triste y grave, como sucede con el llamado mixolidio, otras debilitan la mente, como las harmonías relajadas[180], otras, a su vez, producen un temperamento moderado y calmante, que parece ser el peculiar efecto del dórico, mientras que el frigio inspira entusiasmo".[181] Esta frase nos demuestra hasta qué punto los modos melódicos poseían para los griegos un poder sobre el alma, una relación psíquica íntima y profunda que para nosotros ha perdido ya casi totalmente su significado.

(178) Platón, "Leyes", 812 d-e(11). Traducción directa del griego por Azucena Adelina Fraboschi.
(179) Sachs (1927 y 1943).
(180) Ver *harmoniai*, nota (156).
(181) Aristóteles, "Metafísica" 8: 5, citado en Sachs (1943: 248).

Según Aristóteles, la música actuaba de distintas maneras sobre el ser humano, pudiendo:

a) Provocar un aumento de la actividad y llevar al hombre a realizar acciones heroicas, impulsivas o voluntariosas. Este poder de la música se reconocía como *ethos praktikón* (*ethos* práctico), y las melodías que lo poseían fueron llamadas melodías activas.

Ethos praktikón

b) Estimular e intensificar la fuerza espiritual del hombre, desarrollando su firmeza moral. Las melodías que poseían este poder eran designadas como melodías éticas. El *ethos* correspondiente era el *éthikón*.
El dórico, modo helenístico por excelencia (y todas las escalas pertenecientes a la familia dórica) era empleado en melodías de carácter viril, grave y majestuoso, en los *peanes* a Apolo y en el género citarístico. Todas las escalas dóricas en general poseían este *ethos ethikón*, pero se hacían distinciones sutiles entre ellas.

Ethos ethikón

c) Las melodías que poseían un *ethos threnodes* (de *threnos*, canto plañidero) podían debilitar e incluso corroer el equilibrio moral. Este efecto de la música se reconocía también bajo la denominación de *ethos malakón*. El modo lidio se consideraba apropiado para la música trágica y dolorosa, y era empleado por lo tanto en los cantos fúnebres. El hipolidio, que posee un tetracordio lidio en la región aguda, se consideraba también apropiado para tales funciones, y finalmente el mixolidio, se asimiló también a este *ethos* y se lo empleó en coros fúnebres.

Ethos threnodes

d) Finalmente, una última posibilidad de la música, era la de provocar un éxtasis momentáneo, una pérdida de la conciencia volitiva y activa, efecto propio del *ethos enthousiastikón*. Este era el *ethos* propio de los ritos a Dionisio y conveniente a la música religiosa que debía acercar al hombre a este dios. Este poder se atribuía al modo frigio, considerado por algunos teóricos de carácter báquico(182), lascivo, desenfrenado y entusiástico. El hipofrigio se consideraba casi equivalente el frigio y poseía, aunque en menor medida, el mismo *ethos* que aquél.(183)

Ethos enthousiastikón

Entre los distintos teóricos griegos existía disparidad de criterios en cuanto a las apreciaciones sobre el valor moral de cada modo, y así se teorizaba sobre el *ethos* de los modos melódicos, y también se tenía en cuenta el valor ético de los géneros melódicos. Al diatónico, por ejemplo se le atribuía el mismo *ethos* que al modo dórico (viril y austero), en cambio

Connotaciones musicales

(182) De Baco, dios latino equivalente a Dionisio (*Dionysos*), dios del vino y del desenfreno.

(183) Este *ethos* sería denominado con el correr de los siglos, como *pathos* de la música, reservándose la palabra *ethos* para el *éthos etikón*.

el cromático era desdeñado por algunos teóricos, porque representaba el elemento femenino.

Los ritmos empleados por las melodías poseían un *ethos* que en general se asociaba con el género y el modo, pero que podía variar, y mucho, según el movimiento en el cual se ejecutaba la melodía. Así, por ejemplo, el *dáctilo* —heroico por excelencia— tenía un *ethos* grandioso en movimiento tranquilo, pero si se ejecutaba rápidamente, perdía ese carácter patético; el *troqueo*, ejecutado vivamente, era apropiado para las danzas populares, por lo tanto su *ethos* era alegre y festivo, pero si el movimiento se hacía más lento, adquiría un carácter religioso.

Muchos teóricos y músicos fueron más lejos aún, ya que vieron en la música no sólo un poder de acción sobre el alma, sino también sobre la materia (cuerpo humano, animales, vegetales, e incluso elementos inanimados). Es universal la imagen de Orfeo encantando a la naturaleza en pleno con el poder de su música.

Los antiguos creían que con un canto mágico todo era posible.(184) Anfión construyó milagrosamente los muros de Tebas con la música de su lira; Píndaro cuenta que Medea, mientras perseguía a Jasón, cedió al influjo de un canto mágico; Platón habla de cantos que hacen someter a leones, serpientes y otros animales; Eurípides pone en boca de la nodriza de Fedra que hay cantos mágicos para curar el amor; Ateneo de Neucratis habla de personas atacadas de ciática que podían ser curadas si se ejecutaba sobre la parte afectada una melodía frigia.(185) Galeno, médico de Pérgamo y autor de una obra ecléctica sobre medicina, enalteció los poderes curativos de la música, y "llegó a decir, siguiendo el ejemplo de Homero, Teofrasto, Ateneo de Alateia, Plutarco y Aulo-Gelio, que la música sería eficiente en la curación de la peste, el reumatismo, la ciática, la gota, la picadura del escorpión y la mordedura de las víboras".(186)

Muchos autores del siglo pasado no lograron entender cómo era posible que los tetracordios pudiesen provocar reacciones emocionales tan variadas, por la simple razón de poseer el semitono en distinto lugar. Si no fuese por las autorizadas citas de Platón, Aristóteles y otros teóricos, se hubie-

(184) Combarieu (1913: 7) dice que *cantar* y *encantar* tienen un origen común, ya que las primeras fórmulas de encantamiento fueron cantadas y estaban sometidas a estrictas reglas de repetición, onomatopeya y acentuación.

(185) Originalmente, la melodía que se ejecutaba, en Grecia, contra las enfermedades y la muerte se denominaba *peán*. Luego éste pasó a ser el canto en honor a Apolo, dios, entre otras cosas, de la medicina.

(186) Carbalhal Ribas (1957: 110).

ran reído del concepto de *éthos*, como lo hicieron en su momento muchos críticos griegos.

Pero la musicología fue demostrando que había que tener en cuenta otros elementos, a más del arreglo de tonos y semitonos característicos de los modos, como ser el ritmo, la velocidad, el género y la altura absoluta. Este último elemento era indispensable para que se obtuviera un *ethos*, y en los primeros tiempos de la música griega era imprescindible para configurar un modo melódico. Los sonidos graves se calificaban como suaves y calmos, mientras que los agudos se veían como excitantes.

Según Tolomeo, "una misma melodía posee un efecto activo y vivificante en el registro agudo, y otro depresivo en el grave"(187), y aclara además, que los registros medios, cercanos al dórico, provocan emociones estables, los agudos, próximos al mixolidio, sensaciones agitadas, y los graves, cerca del hipodórico, debilitan y relajan el alma. También Quintiliano recalca esta triple posibilidad de las melodías cuando habla del arte de componerlas, diciendo que hay melodías *netoides*, *mesoides* e *hypatoides*. Las asimila a tres estilos melódicos: *nómico*, *ditirámbico* y *trágico*. Para saber a qué tipo pertenece una melodía, hay que analizar en qué registro se desarrolla, predominantemente, la misma; cerca de la *nete*, la *mese* o la *hypate*. Este autor habla también de distintas maneras de atacar o eludir ciertas notas, la frecuencia con que podían o debían repetirse, el sonido elegido para comenzar o terminar, y explica que todo esto ayuda al *éthos*. A esta parte de la composición la denominó *petteia*.

Parecería, pues, que la teoría del *ethos* se formuló en un momento en el cual todavía no se usaban las escalas de transposición que anularon el concepto de altura absoluta, inherente a los distintos modos.

Para resumir diremos que el *ethos* de la música griega dependía de los siguientes elementos musicales:

1) un registro determinado (medio, agudo o grave);

2) un modo melódico (con sus distintas jerarquías de sonidos);

3) un modo rítmico, ejecutado en un movimiento determinado, y

4) determinadas maneras de atacar o eludir ciertos sonidos, frecuencia de su ejecución y ordenamiento de los sonidos para comenzar y terminar la composición (*petteia*, según Quintiliano).

(187) Tolomeo, "Harmoniques" 2: 7: 58, citado en Sachs (1943: 249).

Sachs[188] piensa que todas estas consideraciones musicales se acercan mucho al concepto de *raga* enunciado por la teoría india, y opina que los términos griegos *anapeira* (textualmente práctica) y *harmoníai* deben haber significado lo que hoy se conoce, entre los indios, como *alapa* y *raga*.[189] Se basa en los testimonios de teóricos como Ateneo de Neucratis y Plutarco, para quienes ambas palabras significaban distintos momentos de la pieza musical. Cuando Plutarco habla del *nomo Athenas* ejecutado por Olympos, dice que su primer movimiento se denominaba *arché* o *anapeira*, y el movimiento total *harmoníai*.

La teoría del *éthos* musical griego tuvo una repercusión notable sobre toda la Edad Media, a veces mal entendida y desfigurada, pero ejerció, no obstante, una influencia muy grande hasta una época bastante avanzada. Martianus Capella[190] decía, siguiendo a Platón, que la música penetra por el oído hasta nuestro ser más íntimo, contribuyendo a la formación de nuestro carácter (si hemos recibido una educación musical previa). Añade que ese poder de los sonidos se refuerza por el sentido del texto, cuando se trata de una melodía cantada.

La cuestión de si la música es o no portadora y vehículo de sentimientos fue una de las más debatidas en la historia de la música, y su discusión, sumamente áspera durante el período romántico. La palabra *ethos* carece de equivalente en lenguas modernas, por la sencilla razón de que se ha transformado la materia misma que la constituye.

(188) Sachs (1943: 251).

(189) Ver pág.73.

(190) Marciano Capella (s. V d.C.) escribió una curiosa obra, en verso y prosa, en 9 libros, titulada "De Nuptiis Philologiae et Mercurii". El último está dedicado a la música (*éthos*, sistemas, modos, géneros melódicos).

15 CORRELACIONES ENTRE LA MUSICA GRIEGA Y OTRAS MUSICAS MEDITERRANEAS

INTRODUCCION

Los hallazgos arqueológicos de los últimos tiempos han demostrado fehacientemente que la región conocida como Cercano Oriente fue la cuna de muchos bienes musicales cuya herencia todavía disfrutamos.[191] Tres mil años antes de Cristo, cuando Europa todavía estaba en su Edad de Piedra, el Cercano Oriente había desarrollado ya su edad de los metales. Recientes hallazgos arqueológicos permiten conocer en detalle el modo de vida de pueblos como los de Asur, Nínive, Babilonia y Susa. Esto, sumado al conocimiento que de los mismos se tenía, ya desde la época alejandrina, totaliza un caudal de datos muy valiosos.

En el aspecto musical, múltiples representaciones nos muestran a los músicos participando de todas las actividades (detrás de los sacerdotes, en sacrificios, oficios expiatorios, alrededor de los reyes, de los ejércitos, en las fiestas populares o reales, en los ágapes de los señores importantes o simplemente para alegrar las fiestas). A este conocimiento se suman las referencias musicales en textos literarios y religiosos.

Los instrumentos musicales más antiguos hallados en esta región pertenecen a Sumeria, y presentan tal desarrollo y perfección técnica, que no cabe menos que pensar que fueron precedidos durante siglos por otros, de fabricación más rudimentaria. Estos instrumentos se habrían ido perfeccionando lentamente, en el período conocido como la *revolución neolítica*, que abarca del 9000 al 4000 a.C.[192], y que corres-

(191) Esta región se extiende desde la costa occidental de la actual Turquía hasta Afganistán, a través del Irán, desde el Mar Negro hasta el Mar Rojo, a través de Iraq, y por los Estados costeros del Levante hasta los límites más lejanos del sur de Arabia; y en la antigüedad también comprendía a Egipto (Rimmer, 1969).

(192) Rimmer (1969: 12).

ponde, en el Cercano Oriente, a los comienzos de los cultivos, la domesticación de los animales y el desarrollo de la alfarería y el tejido.

De la civilización sumeria —que se desarrolló entre el cuarto y tercer milenio a.C.— nos llegaron textos religiosos y mágicos concernientes a la música, a las danzas y a formas líricas bien establecidas, amén de un vasto repertorio organológico. En el s. XXII a.C., época de Gudea, Rey-Sacerdote de Lagash, aparecen ya textos explícitos sobre la música. A través de éstos sabemos que la música constituía un arte desarrollado con fines religiosos y cortesanos, y que también cumplía funciones más sencillas, como acompañar actividades laborales cotidianas.

De Sumeria, este arte se habría propagado hacia Occidente a través de Siria, Mari, Fenicia, los países hititas, Lidia y Frigia, hasta llegar, finalmente, a las islas Egeas. Al introducirse en Creta, se habría fusionado con una corriente egipcia, pasando luego a Grecia y de allí a Italia y España, hasta alcanzar los bordes del Atlántico. Esta lenta migración, comenzada hacia el 5000 a.C., o más temprano quizás, fue testigo de contactos e intercambios culturales de toda índole, tanto pacíficos como violentos.

En épocas de conquistas violentas se producen choques culturales que provocan una brusca colisión entre las inclinaciones del ser humano por conservar su cultura tradicional y la coacción del pueblo vencedor, que quiere imponer al derrotado sus patrones culturales. En ciertas ocasiones, paradójicamente, el vencedor militar es derrotado culturalmente. Cuando los reyes egipcios, en el s. XVIII a.C. conquistan regiones asiáticas, los monarcas vencidos envían como obsequio y tributo de guerra al faraón, bailarinas y cantantes. Los instrumentos musicales que traerán éstos, reemplazarán, paulatinamente, a los instrumentos egipcios autóctonos, y llegará un momento en que se pueda hablar de una invasión musical del Asia sobre Egipto.

Así como los egipcios adoptaron instrumentos musicales de Mesopotamia y Siria, los judíos lo hicieron con los de Fenicia y Egipto, los griegos con los de Creta, Fenicia y Asia Menor. Instrumentos como el arpa angular, la lira de caja, el oboe doble y el tambor de marco percutido con las manos se hallan en representaciones plásticas coetáneas o sucesivas, tanto en Egipto como en Palestina, Fenicia, Siria, Babilonia, Grecia e Italia. Si viaja un instrumento musical y se aclimata en otra cultura, no podemos menos que pensar que con él viajará también su música. Así, a un repertorio organológico común, debió haber correspondido un lenguaje musical común, en cuanto a escalas, modos, ritmos, texturas e incluso melodías se refiere. Herodoto dice que escuchó en Egipto una

melodía muy similar a la conocida en Grecia como "Canción de Lesbos", y añade que también la había escuchado en Fenicia, Chipre y otros lugares por los cuales viajó.[193]

La etimología ayuda muchas veces a rastrear las procedencias de tales instrumentos. Los egipcios, p. ej. llamaban a la lira y al tambor con palabras semíticas; al arpa, en cambio, con un término sumerio; los griegos denominaban *noun* (término sumerio) al laúd de cuello largo, y al arpa y a los distintos tipos de flautas con voces fenicias.

La historia de la música, en la Antigüedad, en esta área, ofrece numerosos ejemplos de préstamos e intercambios, de idas y venidas de elementos que se superponen, se fusionan o se rechazan, lo cual lleva a Armand Machabey[194] a denominar *músicas mediterráneas* a las que se desarrollaron en la antigüedad en un área que incluía, lo que definimos como Cercano Oriente, más la costa mediterránea de Europa. Curt Sachs, por su parte, califica esta época, y en esta área, como de internacionalismo musical, precisamente por la comunión de elementos musicales, algunos de los cuales analizaremos a continuación.

LA MUSICA EN EL TEMPLO

En el primer capítulo, al hablar de funciones de la música, dijimos que ésta tuvo en el devenir histórico tres destinatarios principales. El primero eran los espíritus o dioses, entendiendo bajo esta denominación, todo tipo de ser superior, creador de lo visible e invisible y de naturaleza distinta a la humana, a quien se representa bajo formas zoomorfas o antropomorfas y se adora mediante ritos determinados por cada culto. Las antiguas civilizaciones mediterráneas fueron casi todas politeístas, y muchos de esos cultos pasaron de un imperio a otro, de una cultura a otra, con leves o grandes modificaciones. Al emigrar un culto, emigraban también los elementos musicales inherentes al mismo.

Sumeria

Los festivales de la religión sumeria se desarrollaron sobre la base de primitivos ritos de fertilidad. Ya en el séptimo milenio a.C. existen representaciones del toro como símbolo de la fertilidad en los altares de Catal Huyuk, en Anatolia[195]. También para los sumerios el toro fue el símbolo de un dios, y precisamente aquel a quien se dedicaría un instrumento musical, la lira. Otros elementos que simbolizan a este animal

(193) Herodoto, "Historiarum Liber II", ch. 79, citado por Sachs (1943: 63).

(194) Ver *Mediterranéenne (Musique)* en Dictionnaire Larousse de la Musique (1957).

(195) Rimmer (1969).

se ven en pinturas sumerias, anteriores a los refinados instrumentos del cementerio real de Ur.

Cada dios del altar sumerio tenía dedicado un instrumento musical específico. Sus nombres permiten saber que no eran instrumentos comunes al uso profano. El santuario de Ningirsu poseía una lira, especialmente consagrada a este dios, llamada "la querida del dios", de cuya música se decía que era perfecta.

La liturgia incluía canto y varios instrumentos (liras, flautas, címbalos, tambores, timbal y pandero). El canto podía ser un Himno o Salmo en honor del dios al que se honraba, o Lamentaciones, de las que han llegado numerosos textos fragmentarios. Las formas poéticas, muy bien estructuradas, permiten deducir la presencia del canto responsorial y antifonal.

Cada poema tenía su música propia y adecuada (*sir* sumerio) a la cual se otorgaba un valor mágico intrínseco que acrecentaba el poder del texto para relacionarse con el ser superior.

Babilonia En el templo babilónico (s. XIX al XII a.C.) se reemplazó el salmo o himno único por una serie de poemas (de cinco a veintisiete) que se cantaban con interludios instrumentales. Han subsistido numerosos textos de himnos del culto babilónico, que resultan de sumo interés, pues anticipan temas y formas propios de la liturgia hebrea.

Egipto El culto egipcio comprendía también cantos con acompañamiento instrumental, y ya desde el Imperio Antiguo se lo realizaba con gran boato. La voz humana tenía mucha importancia en este culto y la pronunciación de los celebrantes debía someterse a cuidadosos ensayos. Los *eumólpidas* (los que cantan bien) eran, precisamente, los integrantes de la familia sacerdotal que tenía el privilegio de oficiar en los misterios de Eleusis.

El culto a Isis incluía la ejecución del *sistro*, cuyo sonido alejaba a los malos espíritus durante la realización del mismo. El *sistro*, símbolo de la religión egipcia, se extendió por toda la cuenca mediterránea al difundirse el culto a esta diosa.(196) En el culto a Osiris, un sacerdote podía cantar en mitad de la ceremonia con acompañamiento instrumental. También había cantos antifonales entre dos sacerdotes o intercalación de solos a cargo de sacerdotisas que representaban a Isis.

Isis, Osiris y Thot eran considerados los dioses creadores de la música y su culto incluía la ejecución del arpa. Durante mucho tiempo se siguieron fabricando ejemplares de arpas, finamente construidas, con alusiones simbólicas a Isis u Osiris, (un *ibis* sagrado o un ramillete de plumas).

(196) El *sistro* de marco podía ser reemplazado en ocasiones por crótalos o grandes panderos. Ver pág. 135.

Las antiguas familias de las sociedades griegas y romanas poseían en sus hogares un altar, alrededor del cual se reunían varias veces por día para rogar e invocar a sus antepasados, entonando himnos que recibieran de sus padres.

Paralelo a este culto privado, la ciudad tenía otros públicos, para sus diversos dioses. Las comidas sagradas fueron en Grecia y en Roma una de las manifestaciones religiosas más antiguas. Toda la sociedad se reunía alrededor de una mesa, con vestidos blancos y coronas de flores; bebían juntos, recitaban las mismas plegarias y cantaban los mismos himnos en honor de las divinidades protectoras de su ciudad. Con este acto se pretendía apaciguar, agradecer o pedir algo, al dios protector. El rito debía ser inalterable, y cualquier modificación del ritmo de los himnos sagrados podía ser causa de graves castigos por parte de los dioses. Platón prescribe que los cantos y los himnos permanezcan inalterables(197) y también los romanos buscaban no innovar en los ritos y en la música ritual.

Cada ciudad poseía sus propios libros, con los himnos de los dioses protectores de la misma. "El empleo de libros sagrados era universal entre los griegos, los romanos y los etruscos. . . No existía ciudad que no poseyera una colección de viejos himnos en honor de sus dioses; en vano cambiaba la lengua, los hábitos y las creencias; las palabras y el ritmo permanecían inamovibles, y en las fiestas se seguían cantando estos himnos sin comprenderlos".(198) Tanto los libros como las canciones eran importantísimos para los sacerdotes, quienes se negaban a mostrarlos a los extraños, por el riesgo que ello significaba para la ciudad.

Algunos de los rituales de los dioses griegos incluían también sacrificios(199) y a veces bailes, cantos y espectáculos como carreras, ejercicios y luchas, todos los cuales se efectuaban frente al altar o dentro de los templos. También los celtas realizaban exhibiciones atléticas, y en el Cercano Oriente, según quedó demostrado por unas plaquitas de barro cocidas, del tercer milenio a.C., que muestran escenas de lucha con acompañamiento musical (un tamborilero y una mujer ejecutando címbalos) que se cree tenían valor ritual. Otro tanto ocurría en Roma, donde los sacerdotes salios, vestidos con *trabea* púrpura, cinturón de bronce y casco con penacho, ejecutaban alrededor de los altares una danza de armas, dirigidos por el *Praesul*, llamado así por ser quien saltaba primero.

(197) Platón, "Leyes VII", citado por Fustel de Coulanges (1900: 196).

(198) Foustel de Coulanges (1900: 197).

(199) Los sacrificios eran: *simples* cuando se comía la casi totalidad del animal sacrificado; *holocausto* cuando se comía toda la víctima y *hecatombe* cuando eran 100 cabezas de ganado los animales sacrificados.

Estos sacerdotes-bailarines participaban en todos los cultos del panteón romano, menos en el de Venus, considerada una diosa peligrosa.

Las actividades físicas, tales como juegos, destrezas, contorsiones y danzas, fueron parte cotidiana de muchos cultos de la antigüedad. Excluídos de la liturgia cristiana, se mantuvieron en otras religiones que las consideraban parte necesaria e integrante del comportamiento humano hacia Dios.

Las danzas alegres, como manifestación de alegría colectiva en los días de fiestas solemnes, se permitieron en los primeros siglos de la Iglesia Católica, hasta que numerosos actos licenciosos ocasionaron su prohibición.[200]

El pueblo hebreo

Merece destacarse el ritual musical de los hebreos, ya que es precisamente en este culto donde tomaría sus principales elementos la primera música cristiana. La principal fuente de información para el conocimiento de la música hebrea es el Antiguo Testamento, que nos permite conocer los textos de numerosos himnos, los nombres de algunas melodías y referencias sobre los instrumentos musicales empleados en el culto.

Período palestino primitivo Los datos musicales más antiguos del pueblo hebreo corresponden al período tribal, en el cual la música tenía ya un lugar destacado (canción de la fuente, exclamaciones, canción del triunfo de Miriam).[201]

En el segundo milenio a.C. las tribus hebreas llegan a Palestina, se establecen en comunidades agrícolas y se enfrentan a un culto politeista muy bien establecido y con suntuosos templos. Del contacto con éstos, la religión hebrea, monoteista, habría adoptado algunos elementos. Ha llegado hasta nosotros el texto de un himno dedicado a Baal, dios del panteón canaanita, que ofrece marcada similitud con otros del Antiguo Testamento. Ambos reflejan el principio rector del *parallelismus membrorum*, frecuente en la poesía hebrea.[202]

Himno Cananeo

Ahora tu enemigo, oh Baal,
a tu enemigo ahora destruirás.
Ahora aplastarás a tu adversario.
Tomarás posesión de tu reino eterno,
tu reino que durará para siempre.[203]

(200) Concilios de 397 y 692.

(201) Num. XXI, 17-18; Exodo XV, 1-18 y Exodo XV, 20-21.

(202) El *parallelismus membrorum* es el principio básico de la estructura poética hebrea: un medio verso que se contesta con otro medio verso, y que expresa la reiteración o intensificación del sentido, o bien una antinomia.

(203) Pritchard (1962: 148).

Salmos hebreos

Pues he aquí, Yahveh, que tus contrarios,
pues he aquí que tus contrarios han de perecer.
Dispersos han de ser todos los malhechores.

Tu reino es reino de los siglos todos
y durará tu imperio por todas las edades.(204)

Período monárquico

En el s. X a.C. la nación hebrea alcanzó un desarrollo cultural y económico similar al de sus pueblos vecinos, y durante unos tres siglos su vida se deslizó sobre los mismos rieles y esquemas. Los principales centros de irradiación y atracción cultural y artística fueron la corte y el templo. Con la llegada del Arca de la Alianza a Jerusalén, traída por Daniel, se inicia un nuevo período en la vida musical y litúrgica judía. Hasta ese momento, todos participaban de la actividad musical: pero a partir de entonces se instituirá una escuela musical y la profesión de músico se hará hereditaria.

El ritual litúrgico se fue modelando y perfeccionando bajo el reino de David (excelente ejecutante, considerado creador de varios instrumentos) quien jerarquizó la música y le otorgó un papel importantísimo en el culto. Organizó una escuela de músicos, integrada por 288 maestros y casi 4000 alumnos, cuyos principales directores eran Asaf, Hemán y Yedutún. Planificó un gran templo, que su hijo Salomón concretaría, para convertirse en uno de los monumentos más hermosos y lujosos de la antigüedad. La pompa de los servicios religiosos de este templo fue algo inusitada, incluso para las cortes orientales acostumbradas al lujo desmedido. "... y todos los levitas cantores, Asaf, Hemán y Yedutún y sus hijos y hermanos, vestidos de lino fino, con címbalos, salterios y cítaras, permanecían de pie al oriente del altar, y con ellos ciento veinte sacerdotes tocaban las trompetas. Entonces sucedió que los trompeteros y los cantores dejaban oír al unísono la alabanza y acción de gracias a Yahveh. Y al elevarse el sonido de las trompetas, los címbalos y los otros instrumentos musicales... la casa se llenó de la nube de la gloria de Yahveh".(205)

Las normas musicales impuestas por David y Salomón, reglamentaban con gran precisión el empleo de los instrumentos musicales. Los tres ejecutantes de platillo eran los directores y marcaban el compás que los cantantes debían respetar; los ejecutantes de *nebel* hacían una segunda voz, y los de *kinnor*, la voz de bajo.(206) Canto y ejecución instrumental estaban a cargo de los mismos intérpretes.

(204) Sagrada Biblia (1957, Salmos 91: 10 y 144: 13).

(205) II, Cron. 5, 11-13.

(206) Según Sachs (1947) *nebel* y *kinnor* eran dos arpas de distintas dimensiones y distintos registros.

Destrucción del templo Al ser destruido el templo de Salomón (s. VI a.C.) por orden de Nabucodonosor[207] los judíos fueron llevados en cautiverio a Babilonia, donde mantuvieron celosamente sus tradiciones musicales, cantando sólo *a cappella.* Al ser desterrados de Israel colgaron simbólicamente sus instrumentos de un árbol, pues no los querían ya usar más, en momentos de tan grande aflicción.

Segundo templo Finalizado el destierro, los judíos regresan a Palestina y van conformando, lentamente, una nueva comunidad. Erigen en Jerusalén un pequeño templo, modestísimo sucesor del de Salomón, en el cual la música tendría aún más importancia.[208]

También sabemos por la Biblia[209] que ". . . los cantores, los porteros y los netineos en sus ciudades peculiares, y todos los israelitas en sus ciudades respectivas", se fueron estableciendo en Jerusalén los que regresaban del destierro. Adviértase que se mantenía cohesionado el grupo de los cantores, al punto de tener sus ciudades peculiares. Y estos cantores eran los músicos profesionales considerados descendientes de Hemán, Asaf y Yedutún, los principales directores de la escuela de David.

Luego de la conquista de Alejandro, los judíos entran en contacto con la música griega y con sus instrumentos; pero permanecen impermeables a esta influencia. Consideran que se trata de cultos politeístas y que no deben imitar nada que esté relacionado con ellos. Se ven obligados, en cambio, a adoptar el griego como lengua oficial, al igual que todos los pueblos conquistados, lengua que indudablemente hará sentir su influencia sobre el canto. Al ser traducidos los textos hebreos, la música debía· someterse forzosamente al ritmo poético de la nueva lengua.

En el período griego, luego de la conquista de Alejandro, Palestina estuvo sometida a nuevas influencias. Josefo cuenta que Herodes el Grande organizó juegos quinquenales en honor de Augusto, en los cuales compitieron músicos griegos, según una tradición oriental que estaban introduciendo los monarcas helenizados. Pero ni esta música ni la de otros músicos orientales tuvo una influencia muy profunda sobre los músicos judíos, al menos en Palestina. La oposición a cantos e instrumentos extranjeros se hizo mayor luego de la destrucción del segundo templo, al punto de que toda la música

(207) II Cron. 36, 19 "e incendiaron la casa de Dios y destruyeron las murallas de Jerusalén, prendieron fuego a todos sus palacios y destruyeron todos sus objetos preciosos".

(208) Datos sobre la construcción del segundo templo en "I Esdras" y "II Nehemías", "Sagrada Biblia".

(209) "Esdras", 2-70 ("Sagrada Biblia").

instrumental, y también la religiosa, fue prohibida por los sacerdotes, como signo de duelo nacional.

La diáspora

En el año 63 a.C., los griegos son reemplazados por los romanos, y en el 70 d.C., el emperador Tito destruye el Segundo Templo y se inicia la *diáspora*, la deambulación de los judíos por todo el mundo.

Dos grupos de judíos que emigraron de Jerusalén durante la dominación romana fueron pilares importantísimos para la historia de la música. Uno estaba compuesto por los discípulos de Jesús, que renunciaron al judaísmo y marcharon hacia los cuatro puntos cardinales a difundir la nueva doctrina. Los primeros contactos que realizaban los apóstoles en las ciudades que visitaban eran precisamente con los judíos que estaban radicados en todo el mundo mediterráneo, y la música que empleaban los nuevos convertidos al cristianismo eran cantos *a cappella*, de salmos, himnos y antífonas, en estilo responsorial o antifonal. El otro grupo, fiel a la religión judía, se radicó en el sur de Palestina, en Yabné, donde fundaron una academia cuyos sistemas escalísticos, doctrinas y comentarios serían recopilados más tarde en la Mishná y el Talmud.(210)

Cantos judíos

Los principales tipos de cantos que se ejecutaban en el oficio público judío eran de Alabanza, Penitenciales, Didácticos, de Petición y Acción de Gracias. Los Salmos líricos, que alaban al Dios Creador en su Majestad, poseen similitudes con textos líricos de todo Oriente, y corresponden a actos regulares del servicio y podían ser matutinos o vespertinos, (p. ej. Salmos 95, 145 y 147). Los Salmos Penitenciales y de Petición se entonaban en momentos de calamidades y también en días de arrepentimiento y ayuno colectivo (p. ej. Salmos 43 y 79). Los Salmos de Acción de Gracias solían entonarse delante del Tabernáculo y agradecían al Señor por las bondades con que trataba a sus hijos de Israel, (p. ej. Salmos 9 y 135).

Tipos de canto

Un tratado talmúdico ("Suca XXXVIII, 2") explica las tres maneras de cantar que se usaban en los servicios litúrgicos judíos anteriores a la *diáspora*. Canto responsorial con estribillo era aquel en el cual un solista recitaba la plegaria o el salmo y la congregación respondía entonando el *Amén* o el *Aleluya*. Hay una gran cantidad de Salmos que comienzan o finalizan con estas fórmulas (Salmos 40, 104, 110, 113, 115, 145, 150). Una variante de este tipo de canto responsorial es la intervención del coro en estribillos más extensos (p. ej. Salmo 117, "Porque es tu clemencia eterna"). A este tipo de canto se lo llamó *Antífona primitiva*. El tercer tipo era la repetición de medio verso, que en la actualidad mantienen los judíos babilónicos para cantar el *Halel* en Pascua.

(210) Gradenwitz (1949: 74).

El siguiente paso en el desarrollo de la antífona fue la alternancia de solista y coro y el canto de medios versículos. Pero la forma más desarrollada y verdaderamente responsorial, dice Gradenwitz, era la alternancia en el canto de los versos.

Según Sachs el estudio de los cantos litúrgicos judíos conservados por tradición oral, que se consideran anteriores a la destrucción del segundo templo, permite deducir un predominio de melodías pentatónicas anhemitonales (cuando aparece el semitono, es tan sólo como nota de paso o adorno) y también melodías sobre escalas tetratónicas. Respecto a los modos, dice Sachs que prevalece el dórico en las piezas épicas, el frigio en los salmos extáticos y el lidio en los cantos alegres.(211)

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

Tanto en cantidad como en posibilidades melódicas, aerófonos y cordófonos fueron los instrumentos más importantes de las músicas mediterráneas.

Cordófonos

Los principales cordófonos (lira o laúd de yugo, y arpa) se caracterizaron por tener cuerdas al aire. Esto significa que las cuerdas vibran siempre en su longitud total, pues no poseen un mango sobre el cual pisarlas.

Liras Algunas de las características organológicas de la lira son: 1) las cuerdas (al aire) corren desde un yugo, donde se enrollan, hasta el extremo inferior del cuerpo resonante, donde se atan; 2) el yugo o travesaño se sujeta a dos brazos que se insertan en el cuerpo resonante (todo junto, yugo y brazos forman el portacuerdas); y 3) las cuerdas se extienden sobre el cuerpo de resonancia, paralelamente al mismo y separadas por un puente.(212)

Esta descripción, como asimismo la palabra *lira*, sirve para un gran número de instrumentos, independientemente de sus dimensiones y del material con que esté hecha la caja de resonancia. Si ésta es de un fruto natural o de un carapacho de animal, se llama *lira de cáscara*(213); si, en cambio, está tallada en madera (imitando o no la forma de la lira de cáscara) se llamará *lira de caja*(214). Las *liras de caja* pueden

(211) Sachs (1943).
(212) Ver Lám. V, dib. 2.
(213) Ver Lám. V, dib. 1.
(214) Ver Lám. V, dibs. 2, 3, 4 y 6.

hacerse grandes o pequeñas, y fueron las que mayor desarrollo organológico permitieron.

Para afinar las cuerdas se empleaban dos métodos: *rodillo* o *palancas*.[215]

Afinación de las cuerdas

Método del rodillo: se enrolla una tira angosta de cuero o tela alrededor del yugo y sobre la misma se enrollan las cuerdas, hasta que queden bien sujetas. Dando vuelta luego al rodillo, compuesto por el yugo, la tira y las cuerdas, se llegaba a la tensión y afinación buscada. Una variante de este método sería el enrollado de la cuerda sobre una tira o tela, pero una para cada cuerda. Es decir que el travesaño podría ser fijo, y cada cuerda se tensaría individualmente. Esta variante corresponde a algunas representaciones plásticas griegas.[216]

Método de la palanca. Este método es más rápido y eficaz que el anterior, ya que sujeta cada cuerda a un palito, y haciendo girar a éste alrededor del yugo, como si fuese una palanca, se lograba variar la afinación de cada cuerda, con un simple movimiento.[217]

Ejecución

Las cuerdas de la lira podían ser pulsadas con los dedos, con un plectro[218] o con ambos simultáneamente. En este último caso el plectro rasgueaba varias cuerdas a la vez, mientras que los dedos de la otra mano apagaban las cuerdas que no se debían escuchar. Esta manera de tocar la lira suele asociarse a la llamada *técnica nubia*, que se emplea en la actualidad en ciertas regiones del norte de Africa, en liras rústicas, hechas con carapachos o con grandes calabazas.

Camille Saint-Saëns documentó esta técnica de ejecución en El Cairo y en Ismaïlia (Egipto) y dice que los músicos ejecutantes tañían fuertemente las cuerdas en su región inferior con un plectro que sostenían en la mano derecha, mientras que los dedos extendidos de la izquierda apagaban las cuerdas que no se deseaba escuchar. El resultado musical era muy pobre, pues sólo permitía ejecutar pocos sonidos, que se repetían continuamente, y piensa que lo mismo sucedería entre los músicos griegos cuando usaban una técnica similar.[219]

Las liras de caja, de grandes dimensiones, permitían la ejecución con dedos y plectro, así como la obtención de armó-

(215) Estas dos maneras de afinar las cuerdas pueden hallarse todavía en nuestros días en pueblos ágrafos del Africa, que mantienen instrumentos del tipo lira descriptos, en sus dos variedades, de caja y de cáscara.

(216) Ver Lám. V. ejs. 1, 2 y 3.

(217) Ver Lám. V, ej. 6 y Lám. II, ej. 1.

(218) El plectro podía ser de hueso pulido, de marfil, madera o espina de calamar, y las cuerdas de tripa, tendón o cáñamo.

(219) Saint-Saëns (1931-539). Aristóteles criticaba el *riquiraca* de los instrumentistas, al pasar el plectro con demasiada rapidez sobre las cuerdas, pues iba en contra de lo establecido, ya que el Himno a Hermes fijaba que el plectro debía pasarse sobre las cuerdas de a una por vez.

nicos, lo cual aumentaría las posibilidades musicales del instrumento.

Sumeria

Los ejemplares más antiguos de liras que se conocen son las halladas en 1927, por Sir Leonard Woolley, en el Cementerio Real de Ur, y que, según los especialistas, corresponden al s. XXVII a.C. Se trata de once finísimos ejemplares, recubiertos de oro, plata y piedras semipreciosas, que poseen cuerdas de distintas longitudes, repartidas asimétricamente. Estas liras permitieron reconstruir las palancas, ya que poseían, y en muy buen estado, los cubrepalancas de plata, con el pequeño orificio por donde se introducían las cuerdas.(220)

En muchas liras y arpas existían alusiones zoomorfas, como el cuerpo o la cabeza de un toro. Esta representación solía estar en la parte anterior del instrumento.(221) En una lira del tercer milenio a.C., llamada *Lira de Fara*, cuatro de las cuerdas parecen salir realmente del cuerpo del toro representado. Se piensa que esto simbolizaba la voz del dios toro, emergiendo naturalmente del cuerpo de éste a través de las cuerdas, de tripa, que prolongarían, así, la materia misma de los intestinos.

En las liras portátiles, que reemplazarían a las grandes liras sumerias, por ejemplo la del Estandarte de Ur, se mantiene como mascarón una cabeza o el cuerpo entero del toro.

No se sabe bien cuál fue el origen de las liras sumerias, ya que los ejemplares más antiguos poseen una perfección organológica tal, que se impone pensar que fueron precedidos por varios siglos de práctica instrumental. Como bien dice Sachs "cuando el telón de la historia se levanta, ya existe un arte musical maduro y permanente".(222)

Así como se desconoce el origen de la lira sumeria, se desconoce también la fecha exacta de su desaparición, y no existe evidencia arqueológica de que haya subsistido más allá del 1800 a.C. Las liras que aparecen en representaciones posteriores del Asia Menor (Asiria, Babilonia e Israel) son portátiles y se acercan más al tipo de la *kithára* griega.

Grecia y Roma

La mayoría de los musicólogos coinciden en afirmar que las liras griegas tienen su origen en Sumeria, y que se habrían introducido en Grecia por Corinto, a través de las civilizaciones más remotas de Creta y el Egeo, pero todavía hay dudas y lagunas sobre cómo se efectuó el proceso que llevó de las grandes liras sumerias a las de cáscara griegas.

(220) Ver Lám. V, ej. 6. En el Laboratorio de Investigaciones del Museo Británico se reconstruyó una de las liras del Cementerio Real de Ur y se grabó su sonoridad. Dicen que suena como violoncelo.

(221) Ver Lám. V, ejs. 4 y 6.

(222) Sachs (1927).

Al hablar de Grecia, se acostumbra llamar *lyra* a las liras que poseen como cuerpo de resonancia un carapacho de quelonio.(223) Se cree que en un comienzo los griegos emplearon grandes quelonios y que posteriormente se fue estilizando el instrumento, se alargaron los brazos, se embelleció la figura exterior y se reemplazó el carapacho por una caja de madera que conservaba su figura.(224) Esta elegante lira tallada (*bárbitos*) sería la preferida por Safo y Alceo para acompañar sus poesías líricas, mientras que los citaristas virtuosos preferían las grandes liras de caja, *kitháras* y *kítharis.*(225) La lira que empleaban los romanos en los conciertos eran de este último tipo, laminadas en oro y adornadas con piedras preciosas, marfil y esmaltes.

Las liras griegas, de cáscara o de caja, se afinaban por los dos métodos conocidos, e incluso llegaron a tener un tipo de lira en el cual se elevaba de posición el yugo para estirar así todas las cuerdas simultáneamente.

La característica organológica del arpa es que sus cuerdas (al aire) son perpendiculares al cuerpo de resonancia y corren desde éste a un mástil donde se sujetan y afinan. **Arpas**

El arpa es el único cordófono autóctono de Egipto, donde las representaciones más antiguas nos muestran al arpa arqueada de pie (Imperio Antiguo, tercer milenio a.C.) que se considera derivada del arco de caza. El arpa angular, que también aparece en el Imperio Antiguo, se considera de procedencia asiática, mientras que el Imperio Medio ve aparecer otro tipo de arpa arqueada, llamada en forma de cucharón.(226) **Egipto**

En el Imperio Nuevo aparecen distintos tipos de arpas, de procedencia extranjera y se producirán modificaciones del arpa local para adaptarla a los nuevos gustos. Sobresalen las pequeñas arpas portátiles, de tres y cuatro cuerdas, livianas, de cuello ligeramente curvado y que se ejecutaban apoyándolas sobre el hombro.

En el Cementerio Real de Ur se hallaron tres arpas arqueadas, de elegante formato y lujosa construcción. En el segundo milenio a.C. la civilización babilónica reemplazaría las grandes arpas arqueadas de los sumerios por otras más pequeñas, angulares y con grandes cajas de resonancia, que se ejecutaban con plectro. Estas arpas, al igual que las liras, solían estar recubiertas con lapislázuli, oro y plata. **Sumeria**

El arpa que se impuso en Grecia y luego pasaría Roma, era el arpa angular y vertical, que aparece ya en la cultura ciclá- **Grecia y Roma**

(223) Lám. V, ej. 1.

(224) Lám. V, ej. 2. Esto corresponde a las hermosas representaciones que figuran en las obras de los ceramistas *Duris* y *Brygos*, s. V a.C.

(225) Lám. V, ej. 3.

(226) Lám. V, ej. 7.

dica (3600 a.C.) y que tan bellamente reproduce en su simbolismo plástico la estatuilla hallada en Keros.[227] Este era el tipo de arpa usada por los asirios, quienes la ejecutaban con plectro. Pero ni en Grecia ni en Roma el arpa logró imponerse, debido, quizás, a su procedencia oriental. La técnica de ejecución era similar a la descripta como *técnica nubia*.

Laúdes Organológicamente, el laúd es un cordófono compuesto, en el cual las cuerdas corren desde un cuerpo de resonancia, en cuyo extremo inferior se sujetan, hasta un mango (portacuerdas) donde se fijan y tensan con clavijas u otro medio. Las cuerdas, melódicas, marchan paralelas al cuerpo y al mango, y son pisadas sobre éste, con una mano, mientras la otra tañe las cuerdas con un plectro, uñil o con los dedos. Este es el principio que rige la mayoría de los cordófonos europeos de la era cristiana, pero en la antigüedad y en el Cercano Oriente eran más frecuentes los de cuerdas al aire (liras y arpas).

Se cree que el origen del laúd debe buscarse en pueblos bárbaros de las montañas del noroeste asiático, que entraron en contacto con las civilizaciones de los pueblos mesopotámicos. Por lo tanto, su origen se remontaría al neolítico. Las huellas pictóricas más remotas se encuentran en el período acadio, s. XXIV a.C. y el primer hallazgo arqueológico de un instrumento real corresponde a Egipto, hacia el 1500 a.C. en la tumba de un músico llamado Harmosis.

El laúd griego era de cuello largo, sin clavijas y sin trastes, de caja pequeña y con tres cuerdas. Los datos sobre este instrumento, tanto en Grecia como en Roma, son escasos.

Aerófonos

Aerófonos de filo El instrumento de soplo más antiguo que conoce el ser humano es una simple caña, de embocadura lisa y biselada, que produce su sonido mediante el soplo directo, aplicando los labios al borde del bisel superior.

Egipto Su uso está documentado en la cuenca del Mediterráneo desde el Imperio Antiguo egipcio (tercer milenio a.C.) en instrumentos de casi un metro de longitud, que se ejecutaban oblicuamente[228]. Se lo encuentra también en representaciones del Imperio Medio, pero al llegar al Imperio Nuevo, es reemplazado por aerófonos de lengüeta y de boquilla.

El material de los tubos podía ser caña, saúco, cebada (empleada por los egipcios), tallos de loto (entre los alejandrinos), hueso de mula o cabrito (en Tebas), plata (Sumeria)

(227) Lám. V, ej. 5.
(228) Ver Lám. VI, ej. 1.

o madera (se cree que fueron los frigios los primeros en emplear este material).

Grecia

Los aerófonos más empleados por los griegos fueron las *siringas* (de uno o varios tubos) y los *auloi* (de uno o dos tubos). La *siringa monocalamo* (de un solo tubo) era del tipo de aerófono de filo mencionado en Egipto. La de varios tubos, *siringa policalamo*, se llamaba también flauta de Pan, por haber sido inventada, según la leyenda, por este dios. Las cañas se pegaban con cera y podían ser de distinta o igual longitud (en este caso se acortaba la sección vibrante del tubo con cera).

Una flauta de Pan, con depósito de aire y fuelle manual (órgano neumático), es el antecesor de nuestro órgano(229). En la época alejandrina se accionaría el depósito de aire mediante el movimiento del agua, y un complicado sistema de palancas, cuya construcción ideó y diseñó el alejandrino Tesibio.

Aerófonos de lengüeta

Los griegos denominaban *auloi* tanto a los tubos de lengüeta simple (tipo clarinete) como a los de lengüeta doble (tipo oboe).

Las abundantes representaciones plásticas y los escasos instrumentos arqueológicos reales nos permiten decir que en la mayoría de los casos, los *auloi* eran dobles(230), es decir, que poseían dos tubos. Estos podían ser paralelos o divergentes, iguales o desiguales, largos o cortos, rectos o terminados en campana, cilíndricos las más de las veces, y de superficie externa levemente cónica en algunos ejemplares.

Los *auloi* dobles podían tener igual o distinto número de orificios en cada tubo, y permitían por lo tanto una textura polifónica. Si uno de los tubos emitía un solo sonido, sería un caso de bordón (entre los griegos, éste debía ser un sonido más agudo que la melodía). Pero también podía tratarse de tubos con igual número de orificios e iguales posibilidades melódicas, en este caso, ambos realizaban la misma línea melódica, o también, en uno se ejecutaba la melodía principal y en el otro el acompañamiento heterofónico.

Area de difusión

El *aulós* doble, en sus variantes ya enunciadas, tuvo una vastísima difusión, desde Sumeria hasta España, y desde Egipto hasta Macedonia. Ha quedado documentado su empleo en las islas cicládicas, ya en el s. XXX a.C. y en Egipto, en el s. XXVII a.C. El ejemplar más antiguo de doble tubo fue hallado en el Cementerio Real de Ur. Se trata de un ejemplar de plata de unos 23 cm, que posee cuatro orificios en un tubo y uno en el otro.

(229) Lám. VI, ej. 8.
(230) Lám. VI, ej. 2.

Grecia El instrumento preferido por los virtuosos griegos y romanos fue el *aulós* de un solo tubo, con lengüeta simple o doble. En este *aulós* ejecutaban los auledas sus *nomos píticos.* (231)

En algunas representaciones plásticas se ve que el ejecutante no ponía sus labios en contacto directo con la lengüeta, sino que ésta quedaba encerrada en una o dos cápsulas (*holmos*). Esto ocasionaba un gran esfuerzo en el soplo, que llevó a los músicos a colocarse una cinta de cuero, *forbeia*, alrededor de las mejillas, para disimular la hinchazón antiestética de las mismas.

El *aulós* se empleó en el culto a Dionysos, para acompañar diversos cantos y bailes, para alentar la marcha de los soldados en la guerra, en ceremonias fúnebres y para acompañar al coro en procesiones rituales.

En los últimos tiempos del imperio griego, el *aulós* simple llegó a tener doce y quince orificios, que hicieron necesaria la ayuda de virolas de metal, manejadas con un sencillo mecanismo, para obturarlos. Con este tipo de *aulós* se podían obtener escalas de dos octavas.

Trompetas Probablemente, la referencia plástica más antigua sea la imagen de un trompetero que se halla representada en un fragmento de piedra caliza hallado en Asia Occidental (*Khafaji*) perteneciente al s. XXVI a.C. Habrá luego otras representaciones, tanto en Asia Occidental como en Egipto y Europa, pero los primeros instrumentos reales se hallaron en la tumba de Tutankamon. Se trata de una trompeta de plata, de tubo recto y pabellón acampanado, y dos trompetas de plata y oro. En el Imperio Nuevo la trompeta integraba las bandas militares, y en el s. VII a.C. quedó documentado su empleo para dirigir los movimientos de los hombres que transportaban un toro colosal monolítico.

Las trompetas rectas, de metal (*salpinx* entre los griegos, *tuba* entre los romanos) habrían llegado a través de los etruscos hasta Grecia y Roma.

Idiófonos y membranófonos

La casi totalidad de los instrumentos restantes empleados por las culturas mediterráneas proceden de Egipto y Asia Occidental: crótalos, castañuelas, sistros, maracas, címbalos (grandes y pequeños), panderos de diversos tipos, tambores y cascabeles (que el corifeo ataba a veces a sus tobillos para acentuar el golpe del pie marcando el ritmo).

Tambores Fragmentos de un vaso sumerio, de la segunda mitad del tercer milenio a.C. muestran enormes tambores de marco, de

(231) Ver Nomo Pítico, pág. 108.

un solo parche, ejecutados por dos instrumentistas. Según la representación plástica, debían tener más o menos un metro de diámetro, la piel se tendía y se fijaba con clavos de grandes cabezas, que reforzaban la solidez del aro.

En el segundo milenio antes de Cristo estos tambores se achican y su uso se reservará casi exclusivamente a las mujeres.(232) Hacia fines del milenio, aparecen representaciones plásticas donde se observa el tambor con forma de copa, *lilissu* de la religión sumeria, que según los textos babilónicos se hacía con bronce.

En Egipto, los tambores se usaban con fines religiosos y a veces también para acompañar marchas militares. Tambores de terracota fueron empleados tanto en el centro europeo (2000 a.C.) como en Egipto y en las principales civilizaciones del Asia Menor.(233)

Sistros y crótalos

El instrumento nacional por antonomasia del Antiguo Egipto fue, sin duda, el *sistro*, símbolo del culto a Isis. Se lo hacía de distintos materiales: madera, terracota, porcelana o metal.(234) También sobresalieron los crótalos, para una o dos manos, y en distintos tipos. Son de destacar los hermosos ejemplares que han llegado hasta nosotros, intactos, y que representan manos o brazos finamente tallados, en madera o marfil, de distintas dimensiones.(235)

En distintos lugares del Asia Occidental se desenterraron numerosas conchas perforadas (s. IX a.C.) que hacen pensar a los musicólogos que se trata de otra variante del tipo de los percutores, como los brazos egipcios mencionados. Precisamente, los primeros instrumentos que emplearon los griegos para acompañar sus danzas fueron los crótalos o *crembalum*, especie de castañuelas de madera o conchas. Posteriormente, en la edad de los metales, se los hizo en bronce, conservando la forma de aquéllos, y se les llamó *cymbalum*. Los romanos, que también adoptaron este instrumento, le llamarían *crotali*.(236)

LA DANZA

La danza se halla casi siempre presente allí donde está la música, y el término griego *emméleia*, que era una de las principales danzas griegas, significaba, precisamente, "lo que

(232) Ver Lám. VI, ej. 3.

(233) Por su asociación a cultos politeístas, el tambor, junto con otros instrumentos musicales de las culturas mediterráneas, fue prohibido en los primeros tiempos de la cristiandad, pero subsistió en cultos de Asia y Africa.

(234) Lám. VI, ej. 5.

(235) Lám. VI, ej. 7.

(236) Lám. VI, ej. 6.

está dentro de la melodía". Esta danza estaba casi siempre a cargo de mujeres, y se bailaba en honor a los dioses, girando en círculo alrededor del altar.

El lenguaje musical reserva el nombre de pie rítmico (*podos* en griego) para indicar el *arsis* y la *thesis*, el levar y bajar del pie contra el suelo al bailar. La plástica griega, como asimismo la egipcia y la caldea, dejaron bien sentado este aspecto de la elevación y descenso de los pies en la danza.

En su forma más rudimentaria, la danza tiene por finalidad provocar una descarga emocional en el danzante; pero más tarde se canaliza por vías sociales y llega a fórmulas, movimientos y actitudes estereotipadas y preestablecidas. La repetición de los movimientos de un solo bailarían por otros que lo acompañan desemboca en las danzas pluripersonales, que pueden ser en corro (rueda) o en procesión (marcha). En cualquiera de estas formas se presentan siempre, en las danzas documentadas en la cuenca mediterránea, los siguientes elementos: magia, mímica y gimnasia.

Egipto

Según los datos que brindan los documentos pictóricos, la danza egipcia, como arte codificado y metodizado, es la más antigua que se conoce. Se trata de danzas pluripersonales y femeninas.[237] En el Imperio Antiguo, las bailarinas son representadas desnudas o con leves velos; en cambio, en el Imperio Nuevo, se las ve suntuosamente cubiertas. Otro tipo de danza frecuente entre los egipcios fueron las de títeres y marionetas, así como las danzas mímicas y simbólicas, mediante las cuales se explicaban muchos de los pequeños y grandes misterios a los iniciados en los cultos de Hermes, Thot y Osiris.

Para Salazar, las danzas femeninas y pluripersonales son propias de "culturas musicales ginecocráticas", como las de Babilonia e Israel.[238]

Asia Menor y Mesopotamia

En Asia Menor existieron, desde la más remota antigüedad, danzas pluripersonales en procesión o marcha. Entre los judíos, las danzas de este tipo eran casi siempre femeninas, ejecutadas con fines religiosos y las únicas que recibían el beneplácito de los mayores, ya que la danza unipersonal, al estilo juglaresco, era mal vista. David fue despreciado por su mujer por haber bailado, según ella, desnudo frente al Arca de la Alianza.[239]

Grecia y Roma

La danza más importante entre los griegos fue la danza coral. Homero (principal fuente para conocer lo relativo a

(237) Lám. VI, ej. 9.

(238) Salazar (1949). En las antiguas civilizaciones del Cercano Oriente, la profesión musical estaba reservada casi exclusivamente a mujeres esclavas, y existía un comercio internacional de éstas, que se vendían o regalaban como obsequios principescos.

(239) "2 Samuel (VI: 14-23).

las costumbres musicales de los tiempos, que van desde las culturas minoicas y cretenses hasta el s. IX a.C., que es el suyo) menciona las danzas corales de jóvenes solos o con muchachas, que se realizaban durante la vendimia, en las bodas o por simple esparcimiento espiritual. Añade que, cuando la danza era un corro, giraban alrededor de un músico que ejecutaba el *fórminx*, echando al aire los pies.(240) Al organizarse socialmente esta danza primitiva, espontánea y alegre, se llegaría a la *emméleia*, ya mencionada, que también podía danzarse en las tragedias o adoptar la forma de procesión al templo.

Los griegos poseyeron muchas danzas en honor de sus dioses: la *hyporchema* y el *peán* se bailaban en honor de Apolo, dios de la música y la medicina; la *gymnopaidiai*, era una danza de jóvenes y hombres desnudos, que conmemoraban anualmente la batalla de Tyrea, imitando los movimientos de la lucha; la *pírrica* era una danza de armas que aprendían los niños desde los cinco años y que simbolizaba el ataque y defensa de los guerreros mediante movimientos artísticos. Durante mucho tiempo se creyó que llegar a bailar diestramente esta danza facilitaría al futuro guerrero el éxito en la lucha. Sócrates (468-400 a.C.) llegó a decir que el mejor bailarín era el mejor soldado. En la *embateria*, el jefe de la batalla y el guía de la danza eran la misma persona, pues el mejor para bailar era, por vía lógica de conclusión, el mejor para conducir el combate.

También existieron en la antigüedad, danzas unipersonales, juglarescas, de índole licenciosa y cuyo destinatario era el pueblo. Estas fueron las danzas que se extendieron por el imperio romano. La culminación de la mímica como integrante de la danza se daría en Roma, donde en tiempos del César Augusto(241) la danza mímica tuvo una enorme aceptación, y no sólo en Roma sino en todo el Imperio Romano de ese momento —Grecia, Italia, colonias meridionales y provincias galas, teutónicas, británicas e hispánicas—. Apuleyo habla de danzas en fábulas o míticas, y algunos historiadores modernos piensan que podría ser una especie de *ballet*, ya que tenían un argumento y se desarrollaban sobre un escenario.

En Roma, las principales danzas fueron las que se realizaban en las fiestas Lupercales, Saturnales y Bacanales. En las Lupercales, los bailarines, disfrazados de sátiros,

(240) Lám. VI, ej. 11. Homero (Ilíada y Odisea).

(241) Cayo Julio César Octavio (68 a.C.-14 d.C.) sucedió a Julio César en el gobierno del Imperio, y bajo su reinado prosperaron las artes y surgieron las obras de Horacio, Virgilio, Ovidio, Cátulo, Marcial, etc. Su amigo Mecenas protegió a los hombres de talento de su época, lo cual llevó al reinado de este César a un punto elevadísimo de cultura. El Senado le otorgó el título de Augusto.

honraban al dios Pan danzando alrededor del Palatino, mientras un cantante entonaba textos en honor de la loba que alimentó a Rómulo y Remo. Las Saturnales se realizaban en honor de Saturno y tenían características de danzas agrícolas; se esparcían semillas por los aires y los sacerdotes-bailarines saltaban y golpeaban el suelo. Estas celebraciones duraban siete días, durante los cuales, bajo el anonimato del disfraz, se mezclaban todas las clases sociales. Las Bacanales, en honor a Baco, dios del vino, eran una versión romana de las dionisíacas griegas, cuya danza, no organizada, llevaba a un estado convulsivo. Esta danza podía ser de tipo individual o colectivo, y participaban en la misma ménadas que pateaban velozmente el suelo, riendo y saltando. El desenfreno y escándalos a que llegaron las bacanales motivó su supresión por el Senado.

PROFESIONALISMO MUSICAL

La valoración que se tuvo del músico y de la actividad musical fluctuó mucho en el transcurso de los siglos.

Sumeria y Asiria En Sumeria, los músicos de ambos sexos, cantantes o instrumentistas, estaban muy bien conceptuados, y en su jerarquización social, los sumerios colocaban a los músicos —no sólo a los dedicados a la música del templo, sino a todos en general— antes de los funcionarios e inmediatamente después de los dioses y reyes. También los asirios los hacían preceder sólo por dioses y reyes, y en las matanzas que organizaban, luego de ganar una batalla, exceptuaban a los músicos, quienes pasaban a formar parte del pueblo asirio, conservando su profesión.

Grecia Desde muy antiguo se encuentran en Grecia datos sobre la existencia de músicos profesionales, que recibían una paga por su quehacer artístico, proveniente de reyes, de grandes señores o de los municipios. En tiempos de Homero, los *aedas* eran muy honrados y tenían una situación especial en la ciudad. En las democracias griegas de los siglos V y IV a.C., en cambio, no fueron tan valorados y ocupaban un lugar bastante bajo en la escala social. Esto sucedió con los citaristas ambulantes y aulistas; en cambio, los grandes creadores musicales (Píndaro, Simónides o Baquílides) eran muy respetados y admirados. En otras épocas se hizo una discriminación entre citaristas y aulistas; mientras los primeros eran elogiados y admirados, los segundos, quizás por su procedencia oriental, eran menospreciados y se evitaba tener trato con ellos.

Agonos En los *ágonos* (especie de concursos minuciosamente codificados, en los cuales la música tenía un lugar muy espe-

cial) era donde mayor oportunidad de descollar tenía el músico. Los principales *ágonos* eran: Isthmios, Nemeas, Olímpicos y Píticos. Son famosas las Odas que escribió Píndaro, precisamente para estos últimos en los que descollaba, como obra musical virtuosística, el *nomo* Pítico. Generalmente se concursaba por dinero, y una verdadera muchedumbre asistía a los concursos, sobre todo a los panhelénicos. En la época helenística y romana, estos concursos se hicieron cada vez más numerosos, pero no fueron la única actividad musical, ya que a ellos se sumaban los conciertos y recitales (mediante pago de entrada, o gratis si existía un mecenas).

Cuando un festival o reunión musical se realiza sin motivo ritual alguno, desaparece la obligación de asistencia, y los espectadores deben pagar para tener acceso al espectáculo, pero simultáneamente adquieren el derecho a la crítica, que hacen valer mucho y muy bien. En el teatro, el circo, las ferias, y los bailes populares comienza la música para las masas y las familias pudientes poseían esclavos músicos, de manera similar a como nosotros, en la actualidad, poseemos un tocadiscos o un grabador.

Cuando no les gustaba un actor, cantante o bailarín, los atenienses pedían que se les aplicara un castigo corporal, pero a veces sus aplausos eran "comprados" con almendras y nueces, antiguo antecedente de la *claque* contemporánea.

En la época helenística todos los intérpretes (de cualquier instrumento y de cualquier procedencia) fueron admirados y mimados, recibiendo premios muy importantes y consideración especial por parte del pueblo. Existen casos de músicos que, a partir de ese momento, llegaron a obtener recompensas y premios que anteriormente sólo recibían los capitanes y hombres de Estado. En el s. III a.C. los citaredas cobraban un *talento*[242] por concierto, y se convierten en divos, que se "visten con un lujo insolente"[243], lujo que se refleja también en los instrumentos que ejecutan. El divismo pasaría a Roma, donde los virtuosos conquistan el aplauso de público y emperadores. Vespasiano (7-79 d.C.) llegó a pagar 50.000 *dracmas* (200.000 *sestercios*) a dos citaredas por una única exhibición.[244]

(242) *Talento:* moneda imaginaria de los griegos y de los romanos que en Grecia equivalía a 60 minas y en Roma a 1000 ases. El *As* era una moneda primitiva de los romanos fundida en bronce y de peso variable. Más tarde se le asignó 1 libra. *Dracma:* equivalente a cuatro sestersios.

(243) Reinach (1929).

(244) Para tener un punto de referencia respecto a la cifra sideral que cobraban estos citaredas, piénsese que uno de los concursantes a los *ágonos* pedía humildemente 15 *dracmas* por mes para comer, más el vino y el aceite. Es decir que lo que pagó Vespasiano equivalía al sueldo de este anónimo concursante durante 277 años (Reinach, 1929).

A medida que el público fue gustando más y más de los conciertos y concursos musicales, las giras de los músicos se hicieron más frecuentes y se construyeron edificios especiales (odeones) para mejorar la audición de las obras. Atenas poseía dos de estos odeones, construidos por Pericles y Herodes Aticus. En Alejandría, las salas de concierto estaban siempre llenas, y el público tenía tal cultura musical, que incluso los menos conocedores de este arte podían darse cuenta de los yerros y desafinaciones de los ejecutantes.

El crecido número de músicos profesionales y sus continuos desplazamientos les hizo colocar sus intereses económicos y profesionales al abrigo de federaciones y sindicatos, los cuales comienzan a aparecer hacia el año 300 a.C. En el período helenístico existían varias federaciones, con sus zonas delimitadas con precisión, y sólo dentro de éstas podían efectuar giras y conciertos. En la época de los Antoninos (96-102 d.C.) los sindicatos extienden su radio de acción y abarcan todo el mundo grecorromano, hasta los límites de los países bárbaros.

En una narración de Dion Crisóstomo de Prusia (s. I d.C.) se describe claramente el culto que se brindaba a los ídolos musicales. El público aclamaba al músico como si se tratase de un dios, y en su entusiasmo "saltaban de los asientos más alto que los mismos bailarines".(245) Luciano elogia la pantomima, el gran *ballet* de su tiempo, y lo presenta como la máxima culminación de las artes.(246) Las melodías escuchadas en el teatro o en el circo eran repetidas por la gente y cantadas en las calles. San Juan Crisóstomo (347-407, patriarca de Constantinopla) se lamenta de que los jóvenes no conozcan los Salmos y que en cambio, vayan por las calles de la ciudad entonando "melodías obscenas y cantos satánicos".(247) A esta tendencia popularizante de la música, se opone la de los espíritus teóricos, para quienes sólo quien conoce las razones de su canto es auténticamente músico.

ETICA Y EDUCACION MUSICAL

En el capítulo referente al *ethos* se mostró el valor extramusical que los griegos otorgaban a la música. El poder que atribuían a ésta los llevó a someter la música a la legislación del Estado.

Para Platón, la enseñanza del canto y de los instrumentos debía ser obligatoria y parte esencial de la educación de los jóvenes, ya que el ritmo y la melodía penetran profundamen-

(245) Wiora (1961).
(246) Id.
(247) Id.

te en el alma y orientan al ser humano hacia la bondad y la belleza.(248) Herodoto había visto en Egipto que los jóvenes sólo podían ejecutar determinadas melodías, consideradas buenas por los sacerdotes.(249) Siguiendo esa misma idea, Platón considera que los jóvenes griegos debían aprender primero los antiguos himnos griegos, y luego, poco a poco, llegar a la música de su momento. Ateneo dice que los arcadios enseñaban a los niños a cantar los himnos y *peanes* en honor de sus héroes, y sólo más tarde los *nomoi* de Timoteo y Filoxeno. Platón consideraba que en tres años un joven de 9 a 12 años podía aprender a acompañar con suficiente habilidad.

En el s. VI a.C. abundan las escuelas de educación musical femenina, y se desarrolla una competencia muy marcada entre ellas. Según las leyes de los países dóricos, la enseñanza musical debía abarcar canto, cítara y danza, y esto era obligatorio para la clase dirigente, que debía ver en ella un privilegio más que un deber.(250)

Al llegar al s. V a.C., todas las clases sociales tienen acceso a la enseñanza musical. La clase burguesa debía aprender canto y música, para participar en los coros populares que actuarían en los ditirambos y tragedias primitivas. La obligación de la enseñanza musical se extiende a la región beocia y jónica. Todo joven que no fuera esclavo debía aprender a ejecutar la lira y esto salvaría a muchos griegos cautivos, luego de la guerra de Siracusa, pues obtendrían su alimento cantando melodías de Eurípides y otros compositores.

En la época helenística, muy pocos tenían acceso a una educación musical, y éstos se agrupaban en los colegios efébicos. No obstante, existieron algunas excepciones. En Arcadia subsistió la obligación de estudiar música hasta los 30 años; en Teos se enseñaba música en los dos últimos años del colegio primario, incluyéndose solfeo, *lýra, kithára* y escritura musical. Los mejores alumnos recibían premios y se organizaban conciertos públicos, donde podían lucir sus últimos adelantos. Al salir del colegio primario, sólo los adolescentes tenían obligación de asistir a las escuelas particulares de música, donde, en clases comunes, recibían instrucciones de un maestro afamado que cobraba según su reputación.

La obligatoriedad de la enseñanza musical facilitó una rigurosa selección para integrar los coros populares de la primitiva tragedia y el ditirambo (*choreia*), pero, una vez in-

(248) En Wiora (1969).

(249) Herodoto: "Historiarum Liber II", ch. 79, en Sachs (1943).

(250) La enseñanza se efectuaba generalmente en un instrumento de tipo *lýra*, pero los que llegaban al virtuosismo ejecutaban en *kitháras* o *kítharis*.

corporado al mismo, no había demasiado profesionalismo. Para una audición, se hacían varios ensayos, en los cuales se repetían las melodías de oído. Esto obligaba a los compositores a escribir música de fácil retención, casi siempre de forma estrófica. Al aparecer las composiciones *anabólicas* los coros populares fueron perdiendo hegemonía.(251) Aumentó el profesionalismo en desmedro de los aficionados, que hasta ese momento eran la casi totalidad de los músicos griegos.

En el s. IV a.C. aparecen, a la par de las escuelas donde se enseñaba música práctica, otras donde se impartían solamente conocimientos teóricos. Uno de los principales maestros de éstas fue Aristógenes.

En el Imperio Romano decaen los estudios musicales. Si bien se siguen realizando fiestas religiosas, en las cuales los efebos participan cantando *peanes* y otras músicas, éstas van a ser menos frecuentes y los músicos pasan penurias económicas que los obligan a buscar otras obligaciones para subsistir.

A la tendencia estética de Platón y sus discípulos, quienes veían la música como elemento importantísimo de la felicidad humana, se contrapone la de Epicuro (341-270 a.C.) quien dice que sólo conduce a la molicie, pues es amiga del vino y despreocupada del dinero.(252)

Para Filodemo de Gadara (s. I a.C.) la alta estima en que se tuvo a la música durante tanto tiempo, se basó en relatos legendarios y fabulosos. El niega la influencia de la música sobre el alma, y dice que son palabras, y no la música de una canción, las que actúan sobre aquélla. Cree que la música no puede tener acción ni positiva ni negativa, y le atribuye el mismo efecto moral que al arte culinario. Sarcásticamente dice: "¿Qué atención podrán prestar los dioses a una música ejecutada por hombres que reciben una paga por esa tarea?"(253)

Sexto Empírico (s. II d.C.) jefe de la escuela escéptica, dice que la música no posee efectos calmantes sobre el espíritu, sino que es sólo una distracción momentánea. Al acabar la obra musical, el hombre vuelve a sus problemas, y en su concepción, lo máximo que puede provocar la música es una diversión pasajera.(254)

(251) Ver Poema anabólico, pág. 105.
(252) Gérold (1936: 82).
(253) En Gérold (1936: 81).
(254) Id., pág. 82.

16 SUPERVIVENCIAS DE LA ANTIGUA MUSICA GRIEGA Y DE LAS MUSICAS MEDITERRANEAS

El conocimiento que podamos llegar a tener de la antigua música griega y de las músicas mediterráneas será siempre esquemático, un simple bosquejo de lo que fue en realidad, pues parte importante de la misma se perdió irremediablemente en el transcurso de los siglos. No obstante, han llegado hasta nosotros distintos legados musicales, consistentes, por una parte, en los numerosos instrumentos musicales (representados o reales) que hallaron los arqueólogos en diversas excavaciones del área correspondiente. Por otra parte distintos instrumentos o aspectos organológicos evolucionaron en lo que hoy día son los instrumentos de la música occidental, tanto los folklóricos como los pertenecientes a la música llamada culta. Otra parte importante de la música antigua se convirtió en el germen de nuestro lenguaje musical (escalas, ritmos, estructuras formales) e incluso la misma palabra música, aun cuando con un sentido más restringido que el que le otorgaban los antiguos griegos. Por otra parte, desde el Renacimiento hasta la fecha, las alusiones a temas mitológicos griegos son incesantes en las composiciones de los músicos occidentales, ya sea en obras operísticas, instrumentales o de *ballet*.

Instrumentos musicales

En manos de músicos del Africa y de otras regiones del Asia Menor se pueden ver, aun después de veinte siglos o más, instrumentos musicales que responden, muchas veces casi exactamente, a las descripciones y dibujos que han llegado de la antigüedad grecorromana.

En Etiopía (Abisinia), Uganda y Kenya, hay *liras* similares a las griegas, ya sean de cáscara (con resonador de calabaza o carapacho) o de caja (con cuerpo tallado). La técnica de ejecución suele ser, asimismo, la descripta como técnica **Cordófonos**

nubia.[255] La lira etiópica *kerar* se afina incluso, como la griega, con la *mese* como cuerda central, y dice Sachs que, aunque sea aventurado establecer una relación de este tipo entre instrumentos y técnicas que distan entre sí dos mil años y dos mil millas, esto vale más que no poseer ninguna referencia.[256]

Las arpas del norte del Africa y de Birmania, ofrecen también una remembranza de las grandes arpas sumerias. En el Cáucaso se construía hasta no hace mucho tiempo un arpa con dos caballitos y un toro en alto relieve, que se movían mediante el accionar de un mecanismo escondido en su interior. Las arpas egipcias, en forma de cucharón o naviformes, subsisten en diversos puntos del Africa, como también el arpa angular en uso hasta el s. XVII d.C. en Turquía y Persia.[257]

El pequeño laúd con caja de resonancia ovalada, una larga vara como cuello y dos o tres cuerdas pulsadas con plectro, que fuera introducido en Egipto durante el Imperio Medio, subsiste en el norte de Africa. Se suele usar en la actualidad como caja de resonancia un carapacho recubierto con piel de camello, cuerdas de nylon verde y el cuello decorado brillantemente, con diseños geométricos pintados y esculpidos, y muchas veces se destinan para su venta al turista.[258]

Aerófonos

La flauta vertical de filo, que se remonta al tercer milenio a.C., en sus representaciones plásticas más precisas, tanto en Asia Menor como en el Antiguo Egipto, sobrevive en el norte del Africa, en Etiopía, en el Medio Oriente y en los Balcanes, y suele ejecutarse también oblicuamente, como la antigua flauta egipcia.

El clarinete doble (*aulós* doble) aparece en todo el oriente islámico, desde Egipto hasta las Célebes, y en la actualidad se lo conoce en una amplia zona como gaita árabe (*zummara*). Numerosos *auloi* dobles y triples, subsisten en distintos puntos de Arabia y del Mediterráneo (norte de Africa, Sicilia, Cerdeña y sur de Córcega).[259]

Idiófonos y membranófonos

El *sistro* egipcio, que se difundió junto con el culto a Isis, subsiste en el culto cristiano de Abisinia.[260]

Los tambores de arcilla, oriundos de Egipto y el Cercano Oriente, sobreviven en la *darboka* árabe, la *darboka* iraquesa, el *deblek* turco y la *darabuka* persa.[261]

(255) Ver pág. 129.
(256) Sachs (1947: 129). Ver Lám. II, ej. 1.
(257) Lám. II, ej. 3.
(258) Lám. II, ej. 2.
(259) Lám. II, ej. 5.
(260) Lám. VI, ej. 4.
(261) Lám. III, ej. 7.

Danzas

Una supervivencia de danza coral helénica se puede encontrar en las danzas que se realizan en Pascua en Megara, cerca de Atenas. No sólo sobreviven la devota formalidad con que se entona la canción, sino también detalles de forma y posición en la coreografía, que coinciden con muchísimos relieves y murales de la antigüedad grecorromana. En esta danza, las mujeres bailan con pasos cortos, muy juntas una de otra, y se toman de las manos, entrecruzándolas de la siguiente manera: la primera toma la mano de la tercera, por sobre el pecho de la segunda; ésta toma la de la cuarta, pasando su brazo sobre el pecho de la tercera, y ésta hace lo mismo con la quinta. Así, sucesivamente, formando una imagen muy repetida en relieves y murales antiguos. Formada la cadena, y firmemente asidas de las manos, las bailarinas marchan, guíadas por un director, lenta y suavemente, sin ningún balanceo y sin efectuar ni un solo gesto. En un extremo de la cadena hay cuatro mujeres que no bailan y que se encargan del canto, *a cappella* y al unísono, en estrofas y antistrofas, antifónicamente.[262]

Ejercicios físicos

Los ejercicios físicos con fines rituales, como se acostumbraban realizar en algunos cultos griegos, siguen efectuándose en Iraq e Irán. En una casa llamada *zurkhana* (casa de fuerza), se reúnen al atardecer, o al amanecer, grupos de hombres que se entrenan en extenuantes ejercicios gimnásticos, acompañados y dirigidos por un tamborilero. El percusionista entona a veces fragmentos del libro de los Reyes (*Shabnameh*) de Firdusi, y las etapas del ejercicio son puntualizadas con címbalos. Si bien en las ciudades acostumbraban hacer estos ejercicios con fines comerciales, en los pueblos pequeños conservan todavía su carácter ritual. Se dice que es una costumbre pre-islámica, de carácter entre religioso y caballeresco.

***Nomo* pítico**

El famoso *nomo* pítico, ejecutado en un instrumento de soplo, sobrevive en el combate del beduino contra el león (ejecutado en una flauta, y que fue grabado por Robert Lachmann en el continente africano), como así también en otros casos de música para flauta, de carácter descriptivo, existentes en Africa Blanca. En el ejemplo mencionado por Lachmann, los movimientos descriptivos son cinco, y luego de la descripción de la batalla, se ejecuta una especie de charanga militar, escuchándose los sonidos sobreagudos.

(262) Lám. VI, ej. 10.

Modos y ritmos

Respecto a los modos, diremos como mínima ejemplificación, que el dórico griego sobrevive en el *hasin ashirán*, de Argelia, el frigio en el *femel maia* del Maghreb, el lidio en el *hidjaz* de Turquía, el hipodórico en el *maia fareg* de Marruecos, el hipofrigio en el *arak* de Argelia.

Los ritmos de pies quinarios (5/8) sobreviven en el *zortzico* español[263] y los epitríticos en la *kalamatianos*, danza nacional griega.[264]

Podríamos continuar la búsqueda de correlaciones entre pasado y presente, y seguir hallando nuevos elementos para enunciar. Pero ellos no nos permitirían una reconstrucción musical absoluta, ya que ésta es una empresa virtualmente imposible, en el estado actual de nuestra ciencia.

(263) Ej. Mus. 18.
(264) Ej. Mus. 19.

LAMINAS

LAMINA I 1) *SONAJA DE PEZUÑAS ENFILADAS EN UNA CUERDA.* Tucanos (Sachs, 1947: 27). Sonaja de varias piezas sonoras que suenan por entrechoque. Se ata de los tobillos, rodillas, cintura o se cuelga del cuello.

2) *BIRIMBAO.* Matacos, Chaco Salteño, Argentina (Col. A.M.L. de Pérgamo). El Birimbao, de hierro forjado y con forma de herradura, se apoya contra los dientes, mientras que la laminilla, flexible, sujeta a un marco rígido, del cual sobresale, es tañida con un dedo.

3) *MARACA DE CALABAZA.* Matacos, Chaco Salteño, Argentina (Col. A.M.L. de Pérgamo). Calabaza sostenida por su cuello natural. En el interior se han introducido objetos duros que golpean entre sí y contra el interior de la calabaza, al ser agitada ésta.

4) *RASPADOR DE HUESO.* México Antiguo (Vega, 1946: 91). Los raspadores (de madera, hueso, asta o caña) poseen muescas que se raspan con un objeto rígido.

5) *PIEDRAS SONORAS.* Etiopía (Lavignac, 1a parte, tomo V: 3184). Dos piedras de distinto tamaño se cuelgan mediante tiras de cuero, de un travesaño, y se hacen sonar por entrechoque. Se emplean en las iglesias pobres en reemplazo de las campanas.

6) *TAMBOR DE UN PARCHE CON ASA.* Australia (Sachs, 1947: 31). Esencialmente portátil, este tambor posee una cintura en la cual se talla el asa que lo caracteriza. De los extremos, simétricos, sólo uno posee parche.

7) *TAMBOR DE UN PARCHE, DE PIE.* Este africano (Sachs, 1947: 31). Las tres grandes patas talladas en el cuerpo de este tambor tienen por finalidad su mejor apoyo en un terreno arenoso.

8) *TAMBOR DE HENDIDURA.* Jíbaros, Ecuador (List, 1965: 136). Se ahueca un árbol y en su superficie se tallan varios orificios que dejan zonas vibrantes semejantes a "lengüetas", donde el ejecutante percutirá con un barrote forrado en un extremo.

9) *PALOS DE APISONAMIENTO.* Cainguá (Guaraníes). Misiones, Argentina. Según foto de A.M.L. de Pérgamo. Tubos de bambú de distinta longitud, cerrados en uno de sus extremos, son golpeados contra el suelo por dos ejecutantes.

10) *CITARA DE TUBO DE BAMBU.* Laos (Schaeffner, 1968: Pl. XII). Las cuerdas (hilo de fibra del mismo tubo) se separan del tubo mediante dos pequeños caballetes.

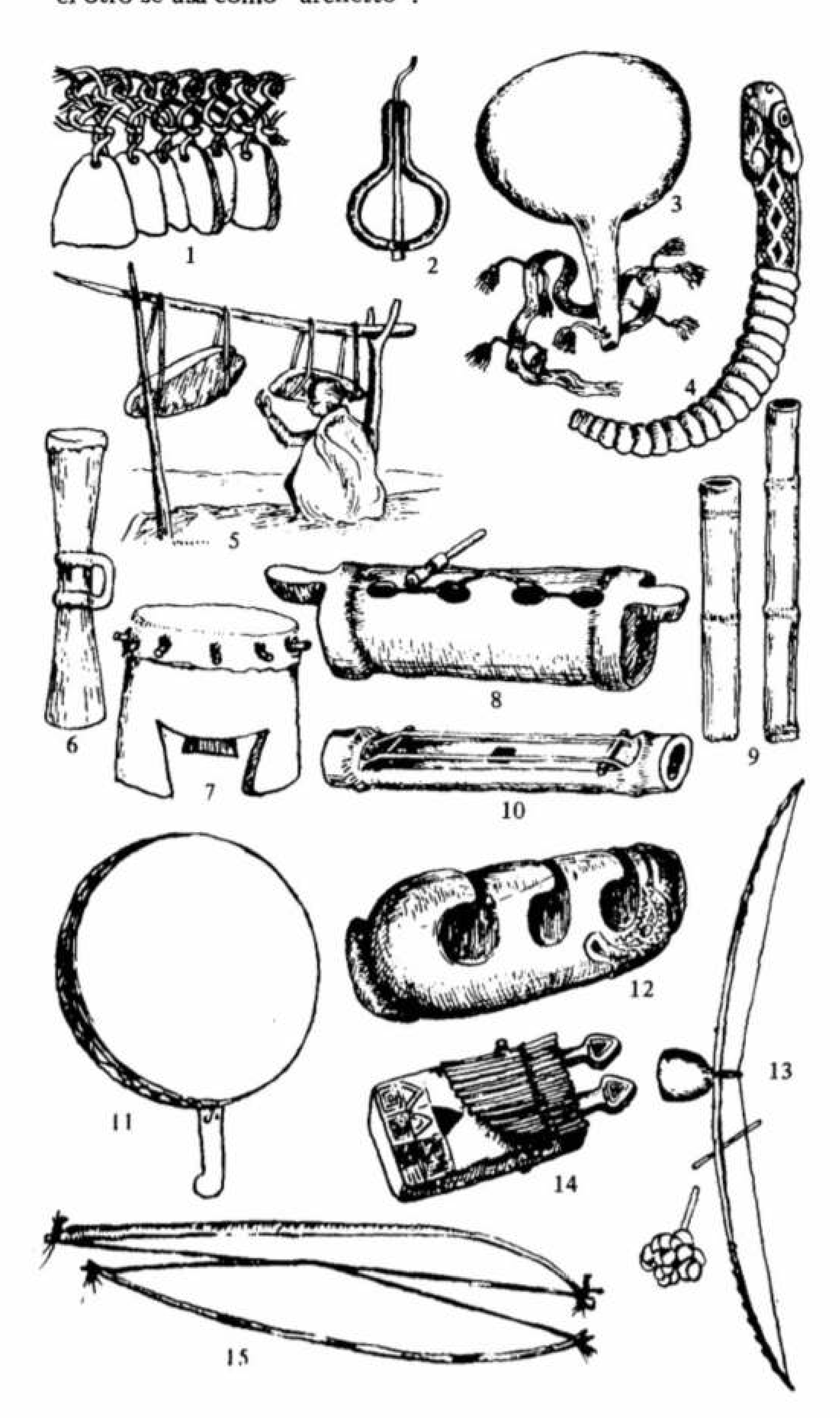
11) *TAMBOR DE MARCO CON MANIJA.* Esquimales, Groenlandia (Sachs, 1947: 32). Se le llama también tambor del shamán, quien golpea no sólo el parche, sino también el marco del instrumento con un palillo. Este tambor puede llegar a tener hasta un metro de diámetro.

12) *BLOQUE DE MADERA FROTADA.* Nueva Irlanda (Büchner, 1969: 95). Bloque de madera dura, redondeada y con figuraciones zoomorfas. En la parte superior se hacen incisiones profundas, formando tres especies de "dientes". El ejecutante sostiene el instrumento entre sus rodillas, humedece sus manos con jugo de palma y frota rápidamente con ellas los "dientes", obteniendo así tres sonidos distintos.

13) *ARCO MUSICAL CON RESONADOR.* Madagascar (Lavignac, 1a. parte, tomo V: 3229). Este arco, de 1,50 m de longitud, de madera liviana y cuerda de rafia retorcida, posee una calabaza abierta, que se apoya contra el pecho del ejecutante, y amplifica la sonoridad del instrumento. La cuerda se percute con un palillo.

14) *SANZA.* Gamerún (Büchner, 1969: ej. 127). Instrumento formado por pequeñas teclas o lengüetas flexibles de bambú o metal, cuyo número oscila entre cinco y cuarenta, que se sujetan a una caja de resonancia de diversos formatos. Las lengüetas se tañen con los pulgares.

15) *ARCO MUSICAL DE BOCA.* Matacos, Chaco Salteño, Argentina (Col. A.M.L. de Pérgamo). Dos cañitas flexibles, entrelazadas, se anudan en sus extremos con cerda de caballo. Uno de los arquitos se sostiene con los dientes, con la cuerda hacia afuera, mientras que el otro se usa como "archetto".



LAMINA II 1) *LIRA DERECHA O SIMETRICA.* Etiopía (Schaeffner, 1968: Pl. XXVI, 2). Este modelo de lira africana, muy similar a las antiguas liras griegas, tiene un amplio radio de difusión en Etiopía y en la región Nubia.

2) *LAUD MARROQUI.* (Schaeffner, 1968: Pl. XXVII, 1). La caja posee forma de media pera, y su tapa armónica se cubre con piel. Del interior de la caja y cubierto por la piel emerge el mango que sujeta las clavijas.

3) *ARPA ARQUEADA AFRICANA.* Museo Rocsen, Nono. Córdoba, Argentina. Las cuerdas al aire de este arpa africana se pueden tensar mediante clavijas laterales opuestas. El arco es de madera y está forrado, en parte, con cuero. Un carapacho al cual se le ha cosido un cuero sirve como caja de resonancia.

4) *QUENA DE HUESO.* Aretz, 1967: Tabla VI, Nº 5. Colección INCIBA. La quena pertenece al grupo de aerófonos cuyo sonido se obtiene por el soplo de un tubo sin canal de insuflación. Se le llama también aerófono de filo, pues la corriente de aire, en forma de cinta, debe chocar contra un filo para hacer vibrar el instrumento. Si el instrumento en vez de ser un tubo aislado (como la quena) es un juego de varios tubos, se denomina Flauta de Pan (Ej. 13 de esta lámina). Si, en cambio, es aislado pero con forma globular, se tratará de un silbato (Ej. 12 de esta lámina). Las quenas poseen un bisel (cuadrado o redondeado) en la embocadura, para facilitar la ubicación del soplo.

5) *GAITA ARABE.* Norte de Africa (Büchner, 1969: 178). Praga, Museo Náprstek. La "*gaita árabe*" pertenece al grupo de aerófonos de lengüeta batiente simple, denominado también tipo clarinete. En la "*gaita árabe*" la lengüeta está hecha con una caña más pequeña y se llama batiente porque la lengüeta es mayor que el orificio que la cierra, y en consecuencia al vibrar golpea contra éste. Las lengüetas libres, en cambio, son más pequeñas que el orificio y al vibrar oscilan libremente a través de éste. (Ej. 3, Lám. III, órgano de boca).

6) *PALO ZUMBADOR.* Brasil (Sachs, 1947: 40). Una tablilla de madera delgada, con forma de huso, se ata en uno de sus extremos a una cuerda por la que el ejecutante la hace girar sobre su cabeza. El sonido será más agudo cuanto más veloz sea la rotación y cuanto más delgada la tablilla.

7) *OBOE AFRICANO.* Norte de Africa (Bebey, 1969: 91). El oboe pertenece también, como la gaita árabe (clarinete) a los aerófonos de soplo y de lengüeta. En este caso se trata de una lengüeta doble (batiente o de entrechoque). Este instrumento requiere mucha fuerza en el soplo y para facilitarlo, tanto en este instrumento, *alghaita*, como en el oboe chino (Lám. III, ej. 6) se coloca una arandela metálica para que los labios del músico se apoyen y soplen con más facilidad.

8) *FLAUTA NASAL.* (Büchner, 1969: 72). Península de Malaca. La forma y el tipo de las flautas nasales no tienen importancia. Las hay tubulares y globulares, traveseras o verticales. Lo importante es la asociación que se hace entre la espiración por la nariz y los ritos mágicos y religiosos.

9) *OBOE DE CORTEZA.* Vendée, Dep. de Francia. (Schaeffner, 1968: Lám. XXIX, ej. 3). El tubo de este instrumento popular, se moldea con corteza húmeda. La lengüeta batiente está hecha con un fragmento de esternón de ave plegado en dos.

10) *TROMPETA NATURAL "DIDJERIDU".* Australia (Collaer, 1965: 197). En los instrumentos de soplo, de tipo trompeta, la columna de aire encerrado en el tubo entra en vibración a través de los labios vibrantes del ejecutante, que provoca la entrada del aire en el inte-

rior del tubo por descargas discontinuas. Las trompetas naturales pueden ser de tubos longitudinales (*didjeridu*) o quebrado (cuernos, ej. 11 de esta lámina) o de caracol (ej. 14 de esta lámina).

11) *TROMPETA NATURAL DE METAL. LUR.* Escandinavia (Lavignac, 2a parte, Tomo III: 1408). Ver supra, ej. 10.

12) *SILBATO DE CAPSULAS FRUTALES.* Shirianá (Vega, 1947: 107). Ver supra, ej. 10.

13) *FLAUTA DE PAN.* Cainguá, Guaraníes, Misiones, Argentina (Locatelli de Pérgamo, 1975: 24). Siete cañitas de tacuapí, cerradas en un extremo, son usadas por dos ejecutantes, quienes las agrupan en 3:4, 2:5, 3:3 ó 3:2. Producen melódica compuesta.

14) *TROMPETA DE CARACOL.* (Sachs, 1947: 48). Ver supra, ej. 10.



LAMINA III 1) *LITOFONO CHINO.* (Alendera, J. Z. 1958: Lám. 40). Litófono de 16 placas, de piedra. Talladas en forma de escuadra. Se percuten con pequeños martillos. Las piedras poseen un timbre menos brillante que el metal y más claro que la madera.

2) *CAMPANA DE BRONCE CHINA* (900-600 a.C.) (Büchner, 1969: 5). Horminam Museum, Londres. Esta antigua campana china se diferencia de las actuales campanas, en que su abertura es más estrecha que el interior. Las campanas se definen como vasos cuyos bordes producen sonido mientras que el centro es mudo.

3) *ORGANO DE BOCA CHINO.* (Büchner, 1969: 9). Praga, Museo Náprstek. Organo de boca pequeño, de 17 tubos. Los tubos están opuestos en forma simétrica, los impares (*Lü* masculinos) por un lado y los pares (*Lü* femeninos) enfrentados. La parte inferior de los tubos está hecha con madera dura, y la parte superior con bambú. Cuatro de los 17 tubos son mudos, y los restantes poseen lengüetas libres, de cobre, que vibran cuando los dedos del ejecutante obturan el orificio del tubo correspondiente.

4 y 5) *TABLA Y BANYA.* (Lavignac, 1a. parte, Tomo I: 361). Estos dos tambores, de un solo parche, se pueden tocar apoyados en el suelo o sujetos a la cintura del ejecutante, si éste ejecuta parado. El cuerpo del tambor *tabla* es cilíndrico y de madera, mientras que el *banya* es cónico y de bronce. Los parches se tensan por un juego de correas y tacos de madera (*tabla*) o anillos (*banya*). La mano derecha golpea el *tabla* y la izquierda el *banya*.

6) *OBOE CHINO.* (Lavignac, 1a. parte, Tomo III, pág. 1432: fig. 329). Los oboes chinos se tallan en madera —con tubo cónico— simulando los nudos del bambú. (Ver lám. II, 7).

7) *TAMBOR PERSA, Darabukke.* (Büchner, 1969: 176). Museo Náprstek, Praga. Los tambores de cerámica —con diversos formatos— son numerosísimos, en el mundo islámico. Se los usa para acompañar la música popular y también la música clásica. El ejemplar representado tiene forma de copa y se ejecuta en posición horizontal. A veces el fondo del instrumento está cerrado con una membrana sobre la cual pasan dos cuerdas de resonancia.

8) *CUERNO DE COBRE, Rana-Cringa.* Nepal (Büchner, 1969: 63). Horniman Museum, Londres. Este cuerno, cuyo nombre significa cuerno de guerra, está compuesto por varias piezas que se insertan la una en la otra, y que están decoradas con pinturas y representaciones zoomorfas.


1
2
3
4
5
6
7
8

LAMINA IV 1) *CITARA CHINA. KIN.* (Malm, 1969: 113, fig. 35). El *kin* es una cítara cuya tabla de armonía y fondo son de distintas maderas, pintadas con barnices especiales. El instrumento se coloca delante del ejecutante, sobre una mesa rectangular que sirve como caja de resonancia, de ahí que también se le llame cítara de mesa. El extremo más estrecho se coloca a la izquierda del ejecutante y los 13 tachones de nácar o marfil, que sirven para indicar los tonos y semitonos de la escala usual, quedan enfrente del instrumentista.
La clasificación de los cordófonos como cítaras, depende, fundamentalmente, de que las cuerdas corran paralelas al cuerpo de resonancia.

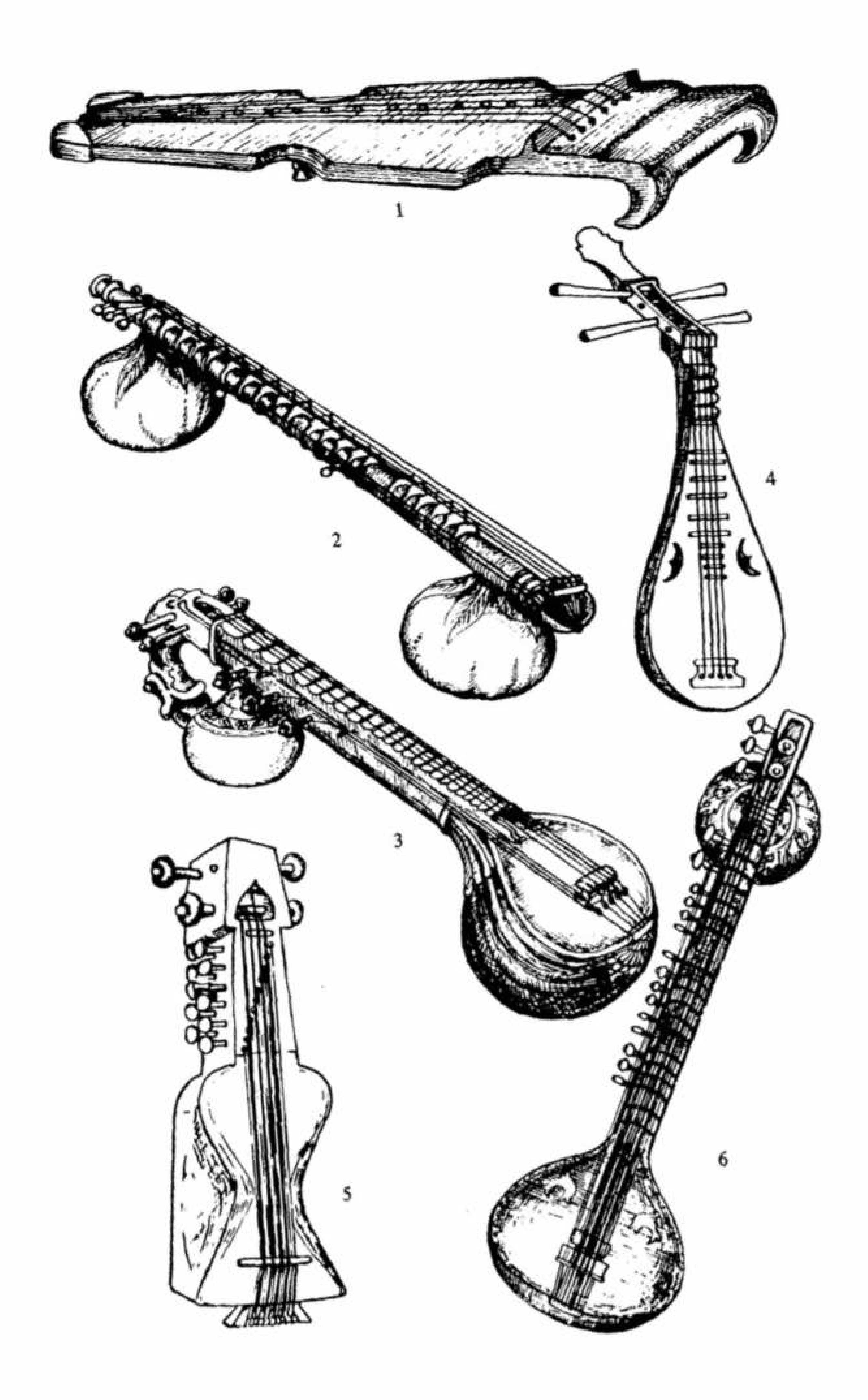
2) *CITARA INDIA. BIN.* (Malm, 1967: 80, fig. 23). Llamada también *Vina del Norte, Vina de Bengala, Mahati Vina* y por corrupción *Bin*, este instrumento, muy popular en razón de su bajo precio, es una cítara de palo. Las dimensiones varían según los ejemplares. De las siete cuerdas que posee, las cuatro melódicas pasan sobre los altos trastes, y las tres bordonas a los costados (dos a un lado y una en el otro). Los trastes altos —a veces movibles y sujetos con cera— permiten gran variedad de adornos, que el ejecutante obtiene con dos uñiles sujetos a sus dedos pulgar e índice de la mano derecha, mientras que con la izquierda acorta la sección vibrante de las cuerdas melódicas.

3) *LAUD DE MANGO LARGO. SITAR VINA.* (Según ejemplar del Museo Etnográfico de Amsterdam, Holanda). Llamado también *Saravasti Vina* (en honor a la diosa Saravasti), *Vina del Sur* o *Rudra-Vina*, este instrumento posee siete cuerdas que pasan sobre 24 trastes colocados a distancia de semitono. Las tres cuerdas bordonas pasan por un costado del puente, las cuatro melódicas sobre éste. La más ligera diferencia de presión sobre los trastes modifica el sonido y esto es utilizado por los ejecutantes para obtener trinos, temblores, cadencias, basados fundamentalmente, sobre los *srutis*. Este instrumento se ejecuta sin uñiles, pero los músicos dejan crecer las uñas de su mano derecha para una mejor ejecución.

4) *LAUD DE MANGO CORTO. P'IP'A.* (Courant, 1931: 177). Es éste un instrumento de la música popular que también figura en algunas orquestas de la corte. La caja es combada y la tabla de armonía plana y con dos oídos tallados con forma de pequeñas lunas. Sobre la tabla de armonía y sobre el mango se colocan los trastes que el ejecutante pisa con la mano izquierda, mientras que la derecha tañe las cuerdas con los dedos o inmensos plectros.

5) *VIOLIN CORTO DE LA INDIA. SARANGI.* (Sachs, 1947: 216). Bajo el género *sarangi*, los indios agrupan varios instrumentos de arco que se distinguen los unos de los otros por pequeños detalles de construcción. El *Sarangi del Sur* se talla completamente en una sola pieza de madera de teca, y sobre la parte superior se pega una membrana que cubre la cavidad tallada. Posee cuatro cuerdas gruesas (tres de tripa y una de latón) y varias cuerdas simpáticas (de 11 a 15).

6) *LAUD DE MANGO LARGO. SITAR.* (Según ejemplar del Museo Etnográfico de Amsterdam, Holanda). Con el nombre de *Sitar* se pueden hallar en la India más de 12 tipos de instrumentos del mismo género, pero con diferencias apreciables. Pueden ser, p. ej. instrumentos de siete cuerdas o, como el modelo que ofrecemos, con 20 cuerdas (5 melódicas, 2 bordonas y 13 simpáticas). Las cuerdas del *Sitar* se tañen con un plectro de metal adaptado al dedo índice.


1
2
3
4
5
6

LAMINA V 1) *LYRA GRIEGA*. (Emmanuel, 1931: 391). Esta lyra simétrica o derecha, fue copiada de un ánfora griega, con figuras rojas, de la primera mitad del s. V a.C. Presenta la parte posterior, convexa, del instrumento. Las otras liras griegas —bárbitos, kithára y kítharis— también imitarían este formato. Sus cuerdas se afinan por el método del rodillo y se tañen con un plectro que cuelga de uno de los yugos o brazos. Corresponde al período en el que las liras imitan, estilizándolo, el carapacho de tortuga.

2) *BARBITOS GRIEGO*. (Según Peterich, 1949: Lám. 17). De un ánfora del 480 a.C. Staatliche Museen de Berlín. Llamado también lira de "luthier", este instrumento posee siete cuerdas, con brazos de madera muy abiertos, curvos, delgados y largos, sobre los que se apoya el travesaño. Las cuerdas se afinan por el método del rodillo. La ilustración permite ver la parte inferior del instrumento (¿cubierta quizás por una membrana como la lira africana actual?) donde se ve el puente y el tira cuerdas en su base.

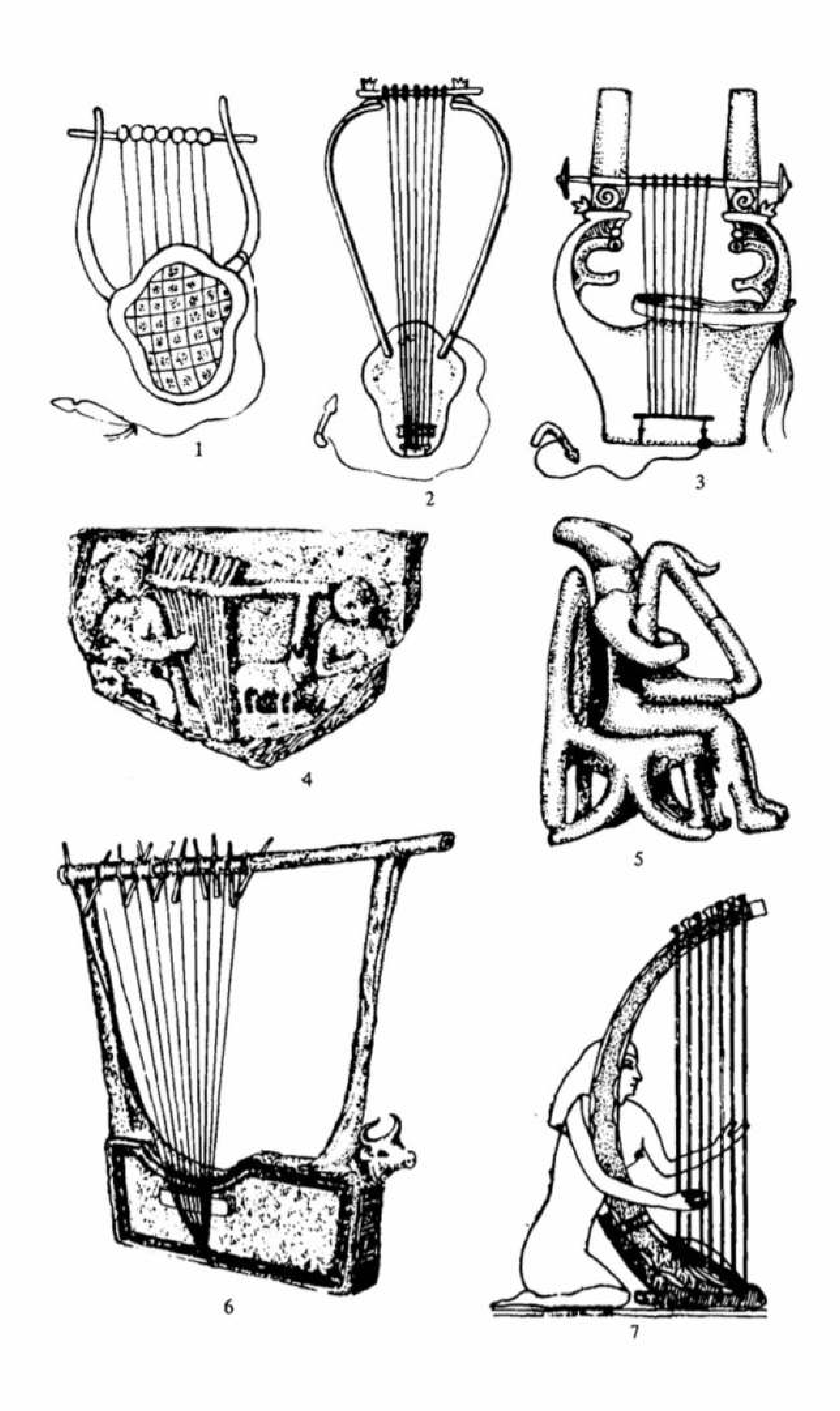
3) *KITHARA GRECORROMANA*. Según Emmanuel (1931: 425) y Sachs (1927: Lám. XIV). Gran kíthara de siete cuerdas, ejecutada por Apolo Citareda. Desde el punto de vista organológico se mantienen los principios de la lýra y el bárbitos, pero la caja está totalmente tallada en madera y los brazos son parte integrante del instrumento y no separables como en la lýra y el bárbitos. Este instrumento se puede tocar de pie o sentado. La correa que atraviesa uno de los brazos le sirve al músico para sostener el instrumento con la palma de la mano izquierda, mientras que con los dedos de la misma mano apaga las cuerdas que no deben escucharse. Con la mano derecha tañe la totalidad de las cuerdas con el plectro que cuelga del instrumento.

4) *LIRA ASIMETRICA U OBLICUA*. Tello (Sumeria). (Kinsky, 1951: 1). Museo del Louvre. Es éste un relieve de una estela en piedra caliza del Palacio Real de Lagash (actualmente Tello), del s. XXII a.C. Se ve a un ejecutante de lira, cuyas once cuerdas se encuentran extendidas en la parte izquierda del instrumento. Parece ser que se trata de una escena de sacrificio, con dos bandas, de las cuales ofrecemos tan sólo la que reproduce al ejecutante de lira. Esta lira, de brazos asimétricos y travesaño oblicuo, está adornada con un toro de cuerpo entero y se la ejecutaba sentado, tañéndola con ambas manos.

5) *ARPA TRIANGULAR*. Keros, s. XXX a.C. (Arterama, Vol. I, pág. 44). Estatuilla de mármol, de aproximadamente 15 cm proveniente de Keros, en la Isla Amorgos. Reproduce un ejecutante de arpa triangular —*trigonon*— perteneciente al período cicládico.

6) *LIRA ASIMETRICA U OBLICUA*. Ur (Sumeria). (Rimmer, 1969: tapa). British Museum, 2600 a.C. Al ser desenterrada esta lira, en 1927, la cobertura de plata, las decoraciones taraceadas, la placa frontal y la cabeza del toro, se habían conservado muy bien, como así también los cubre-palancas de plata. Todo esto permitió una excelente restauración. Esta lira mide 1,06 m de alto y se cree que la ejecutaban sin plectro.

7) *ARPA EGIPCIA*. Imperio Medio, c. 1600 a.C. (Lavignac, 1a. Parte, Tomo I: 25). En el Imperio Medio el arpa es un poco más grande que en el Antiguo, y generalmente posee sólo siete cuerdas. Para que el instrumento se mantuviera en equilibrio, se lo sujetaba con un soporte que evitaba que el arpa se deslizara hacia adelante. La caja de resonancia se tallaba en una pieza de madera ahuecada, con forma de losange, y se atravesaba con un palo en el cual se sujetaban las cuerdas. De la misma caja sale el mástil curvo en cuyo extremo superior insertaban las clavijas.


1
2
3
4
5
6
7

LAMINA VI 1) *FLAUTA OBLICUA*. Egipto, Imperio Antiguo, c. 3000 a.C. (Lavignac, 1a. Parte, Tomo I: 15). Esta flauta de filo es la más antigua del Egipto, y está muy representada en los Imperios Antiguo y Medio. (Ver Lám. II, 4).

2) *AULOS DOBLE*. Asiria (Lavignac, 1a. Parte, Tomo I: 40). Este *aulós* doble aparece en Asiria, como en todas las culturas mediterráneas, en dos variantes principales, con tubos paralelos, o con tubos divergentes, que es el modelo que aparece en esta figura. Pertenece a un bajo relieve de Nínive (s. VIII-VII a.C.).

3) *TAMBORES DE MARCO*. Asiria (Kinsky, 1951: 2). Museo Otomano, Constantinopla. Músicos asirios en una procesión ejecutando pequeños tambores de marco. Panel de basalto de la pared norte del hall de Senaschirli. Segunda mitad del s. VIII a.C. Este tipo de tambor fue conocido también en Grecia, donde se le llamó *tympanon*.

4) *SISTRO*. Etiopía (Lavignac, 2a. parte, Tomo V: 3184). Corresponde al modelo del antiguo sistro egipcio, que podía hacerse con madera, porcelana o tierra esmaltada. En este sistro el sonido es reproducido por el entrechoque de arandelas metálicas que se deslizan sobre un eje.

5) *SISTRO*. Egipto (según un ejemplar del Museo del Louvre). Este sistro de metal, era el instrumento nacional, el más representativo del Imperio Egipcio. Se han hallado cantidad de estos sistros, en las tumbas y también múltiples representaciones en los monumentos. En este ejemplar, varias varillas metálicas se deslizan por orificios hechos en el marco contra el cual chocan. Se sostiene con una manija en la cual se suele representar a la diosa *Hathor*.

6) *CROTALOS*. Imperio Romano (Büchner, 1966: 85). Museo Nazionale Nápoles. Este instrumento se menciona en las fuentes literarias como instrumento usual para acompañar las danzas, y se usaba un par en cada mano. Han quedado representaciones en multitud de escenas pictóricas, como así también varios ejemplares de instrumentos reales de las culturas grecorromanas. Los griegos le llamaban *cymbalum* y los romanos *crotali*.

7) *CROTALOS*. Imperio Nuevo, Egipto (Bragard, 1967: 1-4). Estos crótalos egipcios tenían entre 20 y 30 cm de largo y han llegado numerosos ejemplares hasta nuestros días en las tumbas del Imperio Medio y Nuevo. Se cree que se hicieron para reemplazar el palmoteo que acompañaba durante los primeros tiempos las danzas egipcias, y que mantuvo la forma de los brazos precisamente para indicar cuál era su función. Se los podía hacer de madera (como el ejemplar que se representa), de marfil o diente de hipopótamo.

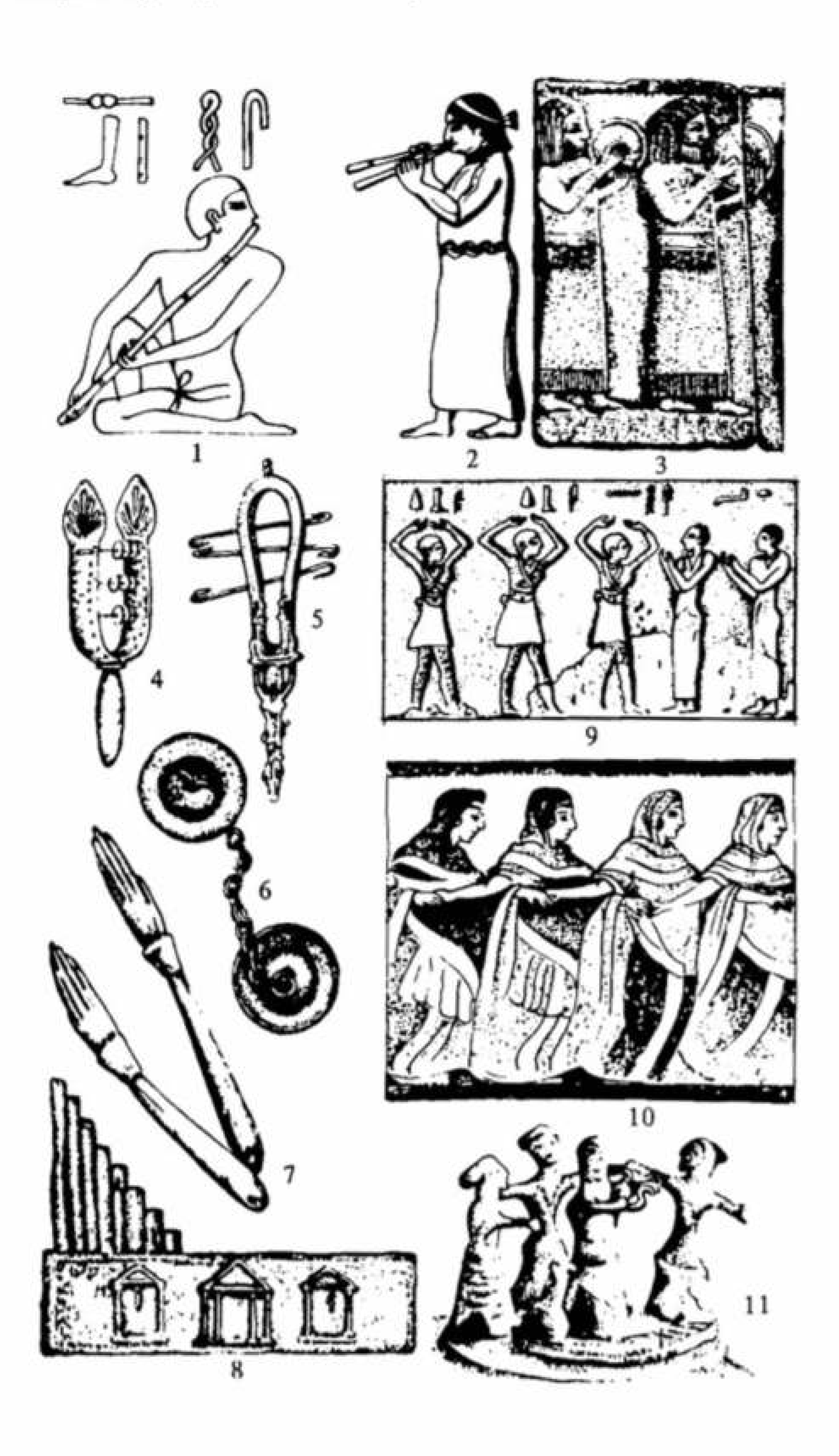
8) *SIRINGA POLICALAMI*. Pompeya (Museo Nazionale di Napoli, fig. 128, foto Alinari). Esta *siringa policalami* portátil (órgano hidráulico dice la leyenda de la foto) se ejecutaba colgado del cuello. Según una descripción de Filón de Bizancio era una "flauta de pan que se toca con las manos". Este ejemplar fue hallado en las ruinas de Pompeya, en 1876, y posee tubos de bronce, como así también son de este metal todas las partes decorativas. El órgano hidráulico duró hasta una época bastante avanzada y el mismo Nerón lo ejecutaba en el circo romano.

9) *DANZA EGIPCIA*. Imperio Antiguo, c. 2700 a.C. (Salazar, 1949: 33). Las bailarinas son guiadas por los directores del baile, que palmean sus manos, acompañadas por músicos (no están reproducidos en el dibujo) que ejecutan flautas y arpa. Relieve de una pared de la tumba de Nensheftkai, en Saggara. Museo del Cairo.

10) *DANZA FUNEBRE EN CADENA*. Interior de una tumba hallada en Apulio (Ruvo): Museo de Nápoles (según foto Alinari). Arte griego con influencia local. Primeros años del s. IV a.C. Esta danza

en cadena se sigue practicando todavía en Grecia e Italia meridional.

11) *DANZA EN RUEDA. Palaiokastro.* Creta (Hooreman, 1955: 7). Danza en corro de mujeres alrededor de un ejecutante de lira. Figuras en barro policromado, del período Minoano Medio III, hacia el 1600 a.C. . . ."Así, en tiempos pasados, al son de la música, los cretenses danzaban suavemente en torno al atractivo altar, hollando las florecillas del césped. . ." (Safo de Lesbos, 151). Candia, Museo Arqueológico (Foto Boissonos).



LAMINA VII *TABLAS DE ALIPIO.* (Vincenzo Galilei: Diálogo de la Musica Antica e della Moderna, 1536: 93).

SEGNI DEL DORIO.

Aa.	*Netehyperboleon. Tau rivolto, & mezzo Alfa sinistro in su.*	⊥. ⊢.
g.	*Paranetehyperboleon. Chi corrotto, & mezzo Alfa sinistro all'ingiù.*	Χ. ⊦.
f.	*Tritehyperboleon. Yta, & l'Accento acuto.*	Ϸ. '.
e.	*Netediezeugmenon. Gamma & Ni.*	Γ. Ν.
d.	*Paranetediezeugmenon. Ita, & Landa oblique rivolto.*	Η. >.
c.	*Tritediezeugmenon. Landa, & Semidelta supino.*	Λ. 7.
h.	*Paramese. Mi, & Pi allungato.*	Μ. Π.
d.	*Netesynemmenon. Ita, & Landa oblique rivolto.*	Η. >.
c.	*Paranetesynemmenon. Cappa & Semidelta.*	Κ. <.
b.	*Tritesynemmenon. Omicron, & Cappa.*	Ο. Κ
a.	*Mese. Pi, & Sigma rivolto.*	Π. Ɔ.
G.	*Lycanosmeson. Tau, & Digamma rivolto.*	Τ. Ⅎ.
F.	*Parypatemeson. Psi, & mezzo Mi supino.*	Ψ. Ν.
E.	*Hypatemeson. Omega, & mezzo Mi sinistro.*	ω. Ν.
D.	*Lycanoshypaton. Delta rivolto, e Tau oblique.*	∇. ⊣.
C.	*Parypatehypaton. mezzo Tita che guarda all'ingiù, & Epsilon tetragono supino.*	◡. Ш.
h.	*Hypatehypaton. Iota oblique, & Epsilon tetragono.*	—. Ε.
A.	*Proslambanomenos. Ni, & Pi doppio.*	Ν. Π.

SEGNI DEL FRYGIO.

Aa.	*Netehyperboleon. Mi & Pi allungato che habbia l'acuto.*	Μ'. Π'.
g.	*Paranetehyperboleon. Tau rivolto. & Semialfa sinistro all'insù.*	⊥. ⊦.
f.	*Tritehyperboleon. Psi inchinato all'ingiù. & Semialfa destro all'ingiù.*	Ψ. ⊣.
e.	*Netediezeugmenon. Omega tetragono, & Zita.*	Ʊ. Ζ.
d.	*Paranetediezeugmenon. Gamma, & Ni.*	Γ. Ν.
c.	*Tritediezeugmenon. Tita, & Landa rivolto.*	Θ. V.
h.	*Paramese. Iota, & Landa oblique.*	Ι. <.
d.	*Netesynemmenon. Gamma. & Ni.*	Γ. Ν.
c.	*Paranetesynemmenon. Ita. & Landa oblique rivolto.*	Η. >.
b.	*Tritesynemmenon. Landa. & Semidelta supino.*	Λ. <.
a.	*Mese. Mi, & Pi allungato.*	Μ. Π.
G.	*Lycanosmeson. Pi. & Sigma rivolto.*	Π. Ɔ.
F.	*Parypatemeson. Ypsilon, & Digamma stravolto.*	Θ. Ʊ.
E.	*Hypatemeson. Fi, & Digamma.*	Φ. Ϝ.
D.	*Lycanoshypaton. Omega. & mezzo Mi sinistro.*	ω. Ν.
C.	*Parypatehypaton. Digamma, e Tau oblique.*	Ϝ. ⊥.
h.	*Hypatehypaton. Zita imperfetta, e Tau oblique.*	Ζ. ⊢.
A.	*Proslambanomenos. Iota oblique, & Epsilon tetragono.*	—. Ε.

SEGNI DEL LYDIO.

Aa.	*Netehyperboleon. Iota, & Landa oblique, che hanno l'accento acuto.*	Ι'. <'.
g.	*Paranetehyperboleon. Mi, & Pi allungato, che hanno l'accento acuto.*	Μ'. Π'.
f.	*Tritehyperboleon. Ypsilon all'ingiù, & Semialfa sinistro rivolto;*	ᴧ. ⊦.
e.	*Netediezeugmenon. Pi oblique, & Ita imperfetta.*	˚Φ. Ч.
d.	*Paranetediezeugmenon. Omega tetragono supino. & Zita.*	Ʊ. Ζ.
c.	*Tritediezeugmenon. Epsilon tetragono, & Pi rivolto.*	Ε. ⊥.
h.	*Paramese: Zita, & Pi oblique.*	Ζ. ⊢.
d.	*Netesynemmenon. Omega Tetragono, & Zita.*	Ʊ. Ζ.
c.	*Paranetesynemmenon. Gamma, & Ita.*	Γ. Η.
b.	*Tritesynemmenon. Tita & Landa rivolto.*	Θ. V.
a.	*Mese. Iota, & Landa oblique.*	Ι. <.
G.	*Lycanosmeson. Mi, & Pi allungato.*	Μ. Π.
F.	*Parypatemeson. Ro, & Sigma rivolto.*	Ρ. Ɔ.
E.	*Hypatemeson. Sigma & Sigma.*	Ϲ. Ϲ.
D.	*Lycanoshypaton. Fi, & Digamma.*	Φ. Ϝ.

C. Pa-

EJEMPLOS MUSICALES

1. *Veda* de Ceylán (Stumpf, 1911: 109).

♩ = 208

2. *Negritos* de las Filipinas (Collaer 1965: 19). Los signos – y + indican que esos sonidos son más graves o más agudos respectivamente que los que representa el pentagrama.



3. *Papúas* de Nueva Guinea. (Sachs, 1965: 157).



4. *Aranda*, Australia Central. (Collaer, 1965: 26).

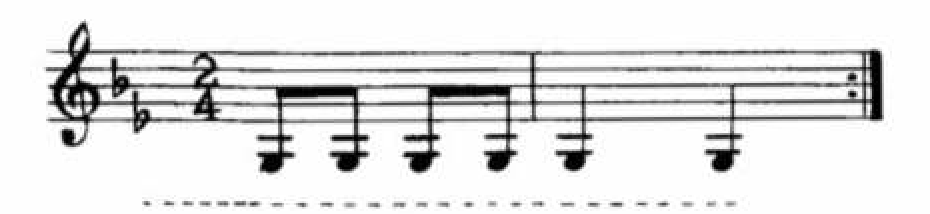


5. *Toba*, Chaco Argentino. Colección de melogramas del autor.









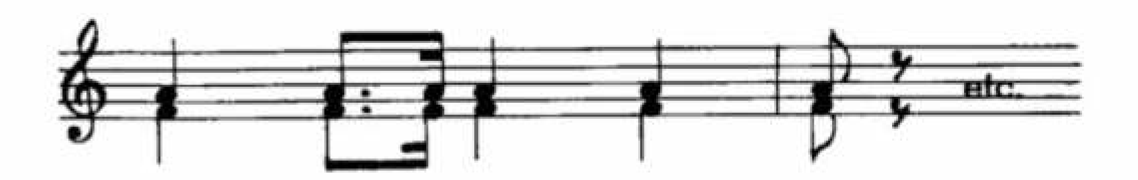
6. *Semang* de la península de Malaca. (Collaer, 1965: 20).





7. Nueva Guinea (Collaer, 1965: 31).





8. *Wasukuma*, Africa. (Sachs, 1944: 198).

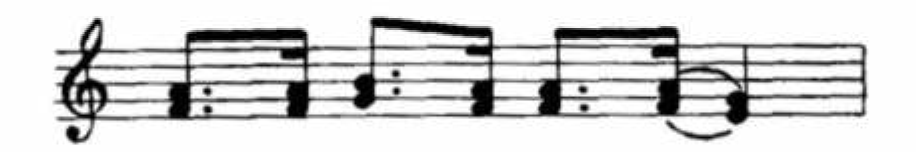








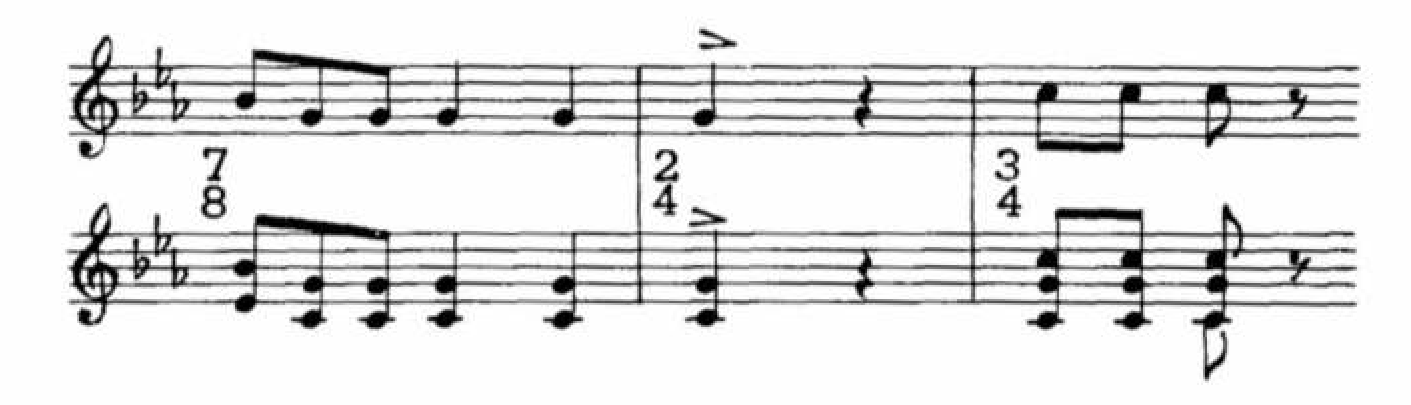
9. Isla Carolina, Micronesia. (Sachs, 1965: 179).





10. *Wasukuma*, Africa. Canto de Bodas. (Brandel 1961: 226).







11. Pigmeos *babinga*. Africa Central. (Brandel, 1961: 185-6).



12. Aborígenes australianos. Canción. (Malm, 1967: 4).

♩. = 140

Voz

Palos

Bordón

13. Mongolia oriental. The blue banner (El estandarte azul). (Schneider, 1957: 82).

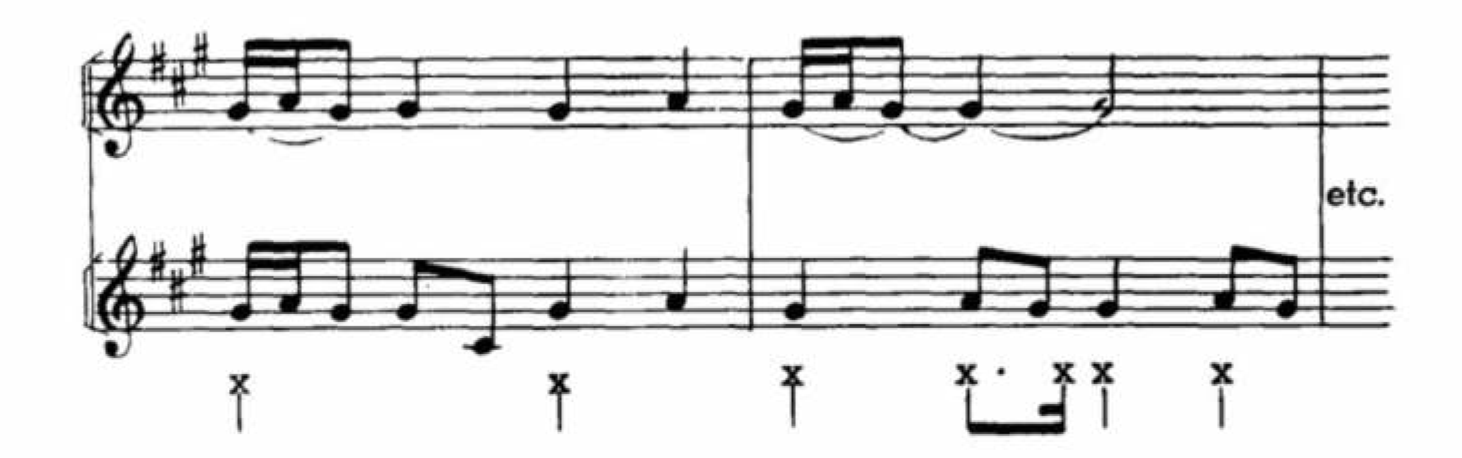




14. Fragmento de un aria de la ópera de Pekín. Transcripto de la grabación The Ruse of the Empty City, N.Y. Folkways Record FW 8882, side 2, band 1. (Malm, 1967: 124).







15. Fragmento de canto con acompañamiento de cordófono y tambor de mano. (Lachmann 1931: 184, ej. 10).



16. Canto litúrgico budista (Provincia de Shekiang). Colección fonográfica de Du Bois-Reymond, No. 38 (frag.). (Lachmann 1931: 172).





17. Melodía budista *"Wu shing fo"*. Colección fonográfica de Herbert Müller, No. 34. Organo de boca *"sheng"*. (Lachmann 1931: 172).





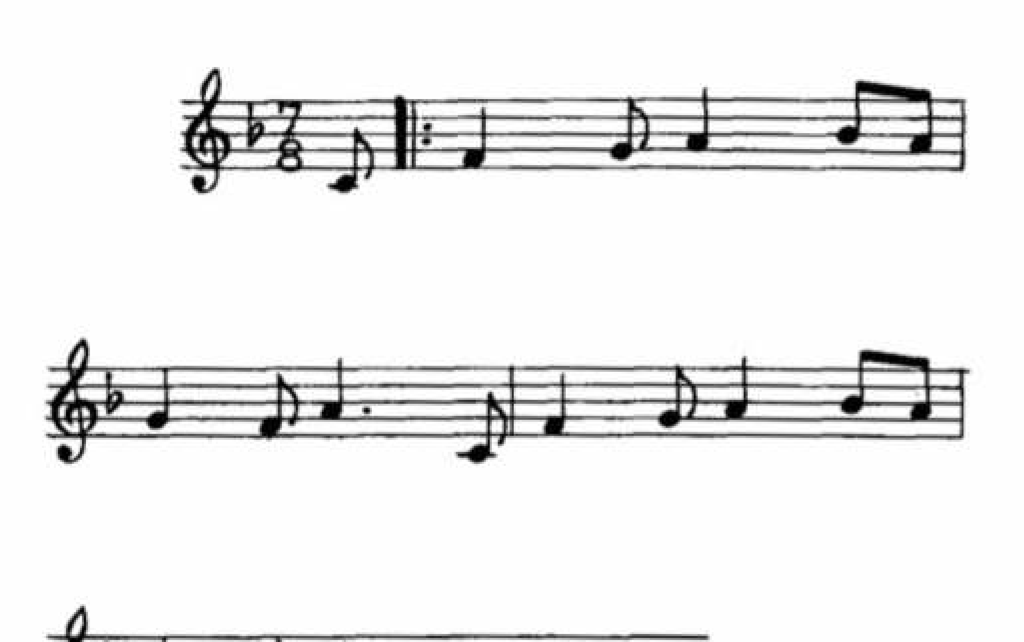


18. Rueda castellana. (López Chavarri, 1940: 119).





19. *Kalamatianos*, danza nacional griega. (Lawson, 1953: 71).



20. Melodía tradicional italiana. (Tiersot 1930: 2897).



21. Baguala del norte argentino. Pautación A. M. Locatelli de Pérgamo.





22. Melodía africana. Pautación J. Tiersot. Encyclopédie Lavignac, tomo V, p. 3206.





23. Canción de cuna chané. Norte argentino. Pautación A. M. Locatelli de Pérgamo.





BIBLIOGRAFIA

Para facilitar al lector la consulta del material bibliográfico y discográfico mencionado en esta obra, se indicará a continuación de cada referencia bibliográfica, las bibliotecas públicas de Buenos Aires donde se pueden consultar. La ausencia de esta referencia significa que se trata de bibliotecas privadas.

Abreviaturas:

B.N.: Biblioteca Nacional.
C.M.B.A.: Collegium Musicum de Buenos Aires.
E.T.F.: Editorial Ton-Fan.
F.A.C.M.: Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Universidad Católica Argentina.
I.M.C.V.: Instituto de Musicología Carlos Vega. Universidad Católica Argentina.
I.N.M.: Instituto Nacional de Musicología.
U.N.E.S.C.O.: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

Diccionarios musicales

Diccionario de la Música Labor, publicado por J. Pena, Higinio Anglés y Miguel Querol. Ed. Labor, Barcelona, 1954, 2 vol. *FACM*

Dictionary of Music, dirigido por Willi Apel, Ed. Harvard University Press, Cambridge, 1960, 826 p. Il. Ej. Mus. *FACM.*

Grove's Dictionary of Music and Musicians, dirigido por Eric Blom, Ed. Mac Millan, London, 1954/61, 10 vol. Il. Ej. Mus. 5a ed. *BN/FACM/CMBA.*

Larousse de la Musique, diccionario enciclopédico en dos volúmenes. Publicado bajo la dirección de Norbert Dufourcq. Ed. Larousse, París, 1957. Il. Ej. Mus. *BN.*

Enciclopedias e historias musicales en equipo

Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, dirigido por Lavignac y De la Laurencie. Primera parte, Historia de la música. 5 vol. Segunda parte, Técnica, Estética y Pedagogía. 6 vol. Ed. Delagrave, París, 1922-1931. *BN/FACM.*

Encyclopédie de la Pleiade, "Histoire de la Musique", dirigida por Roland Manuel. 2 vols. Il. Ej. Mus. Ed. Gallimard, París, 1960. *FACM/INM/CMBA.*

La musique des origines à nos jours, publicada por N. Dufourcq, Ed. Larousse, París, 1955. Il. Ej. Mus. *FACM.*

New Oxford History of Music, dirigida por Egon Wellesz, Vol. I, Ancient and Oriental Music. Ed. Oxford University Press, London, 1957, 530 p. Il. Ej. Mus. *FACM.*

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Aalst, J. A. van —"Chinese Music", Ed. Paragon Book, Reprint, Copr. 1a ed. Shanghai, 1884, New York, 1966, 84 p. Il. Ej. Mus. *FACM.*

Alendera, J. Z. —"Instrumentos musicales chinos", Imprenta Musical, Moscú, 1958. 51 p. 64 lám. (texto en ruso y en chino). *IMCV.*

Aretz, Isabel —"Instrumentos Musicales de Venezuela", Universidad de Oriente, Venezuela, 1967, Il. Ej. Mus. *FACM/INM.*

Aretz, Isabel y *Ramón y Rivera, Luis Felipe* —"Curso de análisis de la música latinoamericana y Terminología para una fenomenología musical", dictado en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la U.C.A., Bs. As., 1967. Versión taquigráfica personal.

Aretz, Isabel —"Qué es la etnomúsica", Ed. Conac e Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, Caracas, 1977. 78 p. *FACM.*

Bebey, Francis —"Musique de l'Afrique", Ed. Firmin-Didot, Francia, 1969, 207 p. Il. Con un disco. *INM.*

Bowra, C. M. —"Primitive songs", Ed. Mentor Books, New York, 1963, 284 p. Il. *FACM/INM.*

Bragard, R. —"Les instruments de musique dans l'art et l'histoire", Ed. Albert de Visscher, París, 1967, 258 p. con 119 planchas en color y 53 en negro.

Brailou, Constantin —"Problèmes d'Ethnomusicologie", reimpresión de ediciones de Paris, Bruxelles, Genève, Bale, Zurich, Kassel, Barcelona, Abbeville y Budapest, 1931-1959. Textos reunidos y presentados por Gilbert Rouget. Ed. Minkoff Reprint, Genève, 1973, 466 p. Ej. Mus. Il.

Brandel, Rose —"The Music of Central Africa", Ed. M. Nijohff, The Hague, 1966, 1961, Il. *INM.*

Bucher, Karl —"Trabajo y ritmo", Trad. de J. Pérez Bauces, Ed. Daniel Jorro, Madrid, 1914, 372 p. Il. Ej. Mus. *FACM.*

Büchner, A. —"Les instruments de musique populaires", Ed. Svoboda, Praga, 1969, 293 p. Il.

Büchner, A. —"The Musical Instruments through the ages", Londres, 1966.

Calderaro, José D. —"La dimensión estética del hombre", Ed. Paidós, Bs. As., 1961, 254 p.

Carpitella, Diego —"Insufficienza della semiografia musicale euroculta nelle trascrizioni etnomusicologiche", en *Actas Symposium Internazionale sulla Problematica dell'Attuale Grafia Musicale.* 23/26 Oct. 1972. Istituto Italo Latino Americano, Roma, 1974, 293 p. Il. Fotos, Ej. Mus. *FACM.*

Carvalhal Ribas, J. —"Musica e Medicina", Ed. Edigraf, Sao Paulo, 1957, 219 p. Il.

Collaer, Paul —"Ozeanien", Musikgeschichte in Bildern, Band I, Musikethnologie/Lieferung 1, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1965, 233 p. 178 láminas. *INM/CMBA.*

Combarieu, Jules —"Histoire de la musique, des origines au début du XXe. s.", Ed. Colin, Paris, 1913; 1919. 3 Vols. Reeditada en 1955 bajo la dirección de René Dumesnil. *BN/IMCV.*

Courant, Maurice —"Chine et Corée", en: *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire.* Primera parte (Tomo I, 1931, p. 77-214). *BN/FACM.*

Chailley, Jacques —"Précis de Musicologie", ouvrage collectif publiée sous la direction de J. Chailley, Presses Universitaires de France, Paris, 1958, 431 p. *FACM/INM.*

Chailley, Jacques —"40.000 ans de musique", Ed. Plon, Paris, 1961, 326 p. Il. Ej. Mus.

Daniélou, Alain —"Traité de musicologie comparée", Ed. Hermann, Paris, 1959, 185 p. Ej. Mus.

Davison, Archibald T. and Apel, Willi —"Historical Anthology of Music, Oriental, Medieval and Renaissance Music", Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1962, 258 p., 181 Ej. Mus. *FACM/CMBA.*

Dechevrens, A. S. J. —"Etude sur le Système Musical Chinois", en: *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, Erster Jahrgang 1899-1900. Herausgegeben von Oskar Felischer und Johannes Wolf, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 687 p. Ej. Mus. (p. 1-161). *BN.*

Emmanuel, Maurice —"Grèce (Art gréco-romain)", en: *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Ed. Delagrave, Paris, 1931. (Tomo I, págs. 377-540). *BN/FACM.*

Fabbri, Dino —"Arterama, Enciclopedia de las artes, de todos los pueblos, en todos los tiempos". 1er. Vol. Director Dino Fabbri, Ed. Codex S.A., Bs.As., 1962. *BN.*

Fétis, François Joseph —"Histoire Générale de la Musique", Ed. Firmin Didot, Paris, 1869, 5 Vol. Il. Ej. Mus. *BN/IMCV.*

Foustel de Coulanges —"La cité Antique", Etude sur le culte, le droit et les institutions de la Grèce et de Rome, Hachette, Paris, 1900. 478 p.

Gérold, Theodor —"Histoire de la musique des origines a la fin du XIV s.", Ed. H. Laurens, Paris, 1936, 436 p. Il. Ej. Mus. *BN.*

Gevaert, Fr. Auguste —"Histoire et théorie de la musique dans l'Antiquité", Gand, 1875-1881.

Giacobbe, Juan Francisco —Apuntes de clases. Cursos de Historia de la Música I. FACM, 1967, Versión taquigráfica personal.

Gradenwitz, Peter —"La música de Israel", Trad. Rebeca Trabb, Ed. Israel, Buenos Aires, 1949, 304 p. Il. *BN/CMBA.*

Grosset, Joanny —"Inde, Histoire de la musique depuis l'origine jusqu'à nos jours", en: *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Delagrave, Paris, Primera Parte, 1931, Tomo I, págs. 257, 376. *BN/FACM.*

Hooreman, Paul —"La danza a través de los tiempos", Larousse, Bs. As., 1955, 64 lám.

Hurtado, Leopoldo —"Introducción a la Estética de la Música", Ricordi Americana, Bs. As., 1951, 158 p.

Izikowitz, Karl Gustav —"Musical and other Sound Instruments of the South American Indians", Göteborg, 1935, *BN/INM*.

Kinsky, George —"A History of Music in Pictures", Ed. Dover, New York, 1951, 363 p.

Kunst, Jaap —"Ethnomusicology", A study of its nature, its problems, methods and representative personalities, to which is added a bibliography. 3rd Edition, Neederland, Martinus Mijhoff, De Haage, 1959, 303 págs. Il. *FACM*.

Lachmann, Robert —"La Música de Oriente", Trad. Antonio Ribera y Maneja, Ed. Labor, Barcelona, 1931, 195 p. Il. Ej. Mus. *BN/IMCV/CMBA*.

Lalo, Charles —"Estética Musical Científica", Ed. Daniel Jorro, Madrid, 1927, 453 p.

Laloy, Louis —"La musique chinoise", Etude critique, H. Laurens, Paris, s.f. 126 p. Il. Ej. Mus. (Hay traducción al español de Mélanie Forest, Ed. Schapire, Bs. As.). *IMCV/CMBA*.

Lawson, Joan —"European Folk Dance, Its national and musical characteristics", Pitman and Sons, London, 1953, 244 p. Il. Ej. Mus. *INM*.

Leuchter, Erwin —"Florilegium Musicum", Historia de la Música en 180 ejs. desde la Antigüedad hasta el s. XVIII. Ed. Ricordi, Bs. As., 1964, 360 p. Apéndice, 80 págs. ej. *CMBA*.

Leydi, Roberto —"La musica dei primitivi", Ed. Il. Saggiatore, Milano, 1961, 426 p. Ej. Mus. contiene un disco de 17 cm y $33^{1/3}$ rpm, con ej. mus. *FACM/INM*.

List, George —"Music in the culture of the Jibaro Indians of the Ecuatorian Mountain", en: *Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología*, Indiana University, Indiana, 1965, p. 135: 151. *INM/FACM*.

List, Goerge —"The reliability of transcription", en: *Ethnomusicology*, Vol. XVIII, September 1974, No. 3, págs. 353, 377. *FACM*.

Locatelli de Pérgamo, Ana María —"Problemas de colección, archivo y estudio de la etnomúsica", en: *III Conferencia Interamericana de Etnomusicología del C.I.D.E.M.*, Jamaica, 1971. O.E.A. Washington, D.C. 1971, pág. 79, 84. *FACM*.

Locatelli de Pérgamo, Ana María —"Los cainguá de Misiones y un curioso instrumento: el Mimbu-etá", en: *Revista Inidef 1*, Inidef Caracas, 1975, págs. 2132. *FACM*.

Locatelli de Pérgamo, Ana María —"Raíces musicales", en: *América Latina en su música*, Relatora Isabel Aretz, Unesco, Ed. Siglo XXI, Serie América Latina en su Cultura, México 1977, págs. 35, 52. *UNESCO*.

López Chavarri, Eduardo —"Música popular española", Ed. Labor, Barcelona, 1940, 152 p. Il. Ej. Mus. *FACM*.

Malm, William —"Music Cultures of the Pacific, the Near East and Asia", Prentice-Hall, New Jersey, Inc. 1967, 169 p. Il. Ej. Mus. *INM*.

Museo Nazionale di Napoli —"Le recolte Archeologiche", A Cura di G. Consoli Fiego, s.f. Fichter & C., 51 p. 164 fig.
Merriam, Alan P. —"Anthropology of Music", University Press, N.W. USA, 1964, 1a.edición. *INM.*
Nettl, Bruno —"Music in primitive culture", Ed. Harvard University Press, Cambridge, 1956, 182 p. Ej. Mus.
Nettl, Bruno —"Theory and method in ethnomusicology", Ed. The Free Press of Glencoe, EEUU, 1964, Il. Ej. Mus. *FACM/INM/CMBA.*
Parrot, André —"Asur", Ed. Aguilar, Madrid, 1961, 385 p. Il. Colección El Universo de las Formas.
Peterich, Eckart —"Vom Glauben der Griechen", Verlag Herder, Freiburg, 1949, 14 p. 26 lám.
Platón —"Oeuvres Complètes", Ed. Les Belles Lettres, Paris, 1956, T. XII, 1ere. partie, Lois, Livres VII-X (en francés y griego).
Pritchard, James B. —"La arqueología y el Antiguo Testamento", Ed. Eudeba, Buenos Aires, 1962, 308 p. Il.
Ramón y Rivera, Luis Felipe —"Música indígena, folklórica y popular de Venezuela", Ed. Ricordi, Bs. As., 1967, 66 p. Ej. Mus.
Ramón y Rivera, Luis Felipe —"Terminología etnomusicológica", en: *VI Asamblea General y III Conferencia Interamericana de Etnomusicología del C.I.D.E.M.*, Jamaica, 1971. Ed. O.E.A. Washington D.C. 1971, p. 77-78. *FACM.*
Ramón y Rivera, Luis Felipe —"Panorama fenomenológico de la etnomúsica latinoamericana", en: *Revista INIDEF 1*, Ed. Inidef, Caracas, 1975, págs. 12-16. *FACM.*
Reinach, Théodore —"La musique", en: *Dictionnaire des Antiquités Grècques et Romaines*, de Daremberg et Saglio, Ed. Hachette, Paris, 1900. *BN.*
Reinach, Théodore —"La musique grécque", Ed. Payot, Paris, 1926, 208 p. Ej. Mus. *BN/FACM/CMBA.*
Rimmer, Joan —"Ancient Musical Instruments of Western Asia in the British Museum", Ed. The Trustees of the British Museum, London, 1969, 51 p. Il. XXV láms.
Sachs, Curt —"La música en la Antigüedad", Trad. Ernesto Martínez Ferrando, Ed. Labor, Barcelona, 1927, 125 p. Il. Ej. Mus. *BN/IMCV/CMBA.*
Sachs, Curt —"The rise of music in the ancient world. East and West", Ed. Norton & Co., New York, 1943, 324 p. Il. Ej. Mus. *BN/FACM/INM/CMBA.*
Sachs, Curt —"Historia Universal de la Danza", Ed. Centurión, Bs. As., 1944, 505 p. Il. Ej. Mus. *BN/INM.*
Sachs, Curt —"Historia Universal de los Instrumentos Musicales", Trad. María Luisa Roth, versión definitiva de Dora Berdichevsky y Daniel Devoto, Ed. Centurión, Bs. As., 1947, 456 p. Il. *BN/IMCV/INM/CMBA.*
Sachs, Curt —"The wellsprings of music", Ed. Mc Graw Paperbacks, N.Y. Toronto, 1965, 228 p. Ej. Mus. *INM.*
Sachs, Curt —"Musicología comparada", Trad. Ernesto Epstein, Ed. Eudeba, Bs. As., 1967, 107 p. Ej. Mus. *BN/FACM/INM/CMBA.*

Sagrada Biblia —versión crítica sobre los textos hebreo y griego, por el Rvdo. P. José María Bover, S.I. y Francisco Cantera Burgos, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1957, 1649 p.
Salazar, Adolfo —"La danza y el ballet", Fondo de Cultura Económica, México, 1949, 263 p. Il. *BN/IMCV/CMBA*.
Salazar, Adolfo —"La música en la cultura griega", El Colegio de México, México, 1954, 674 p. Il. Ej. Mus. *FACM/CMBA*.
Salazar, Adolfo —"La era monódica en Oriente y Occidente, 1. Roma", El Colegio de México, México, 1958, 66 p. Il. Ej. Mus. *FACM/CMBA*.
Schaeffner, André —"Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale", Ed. Mouton & Co. and Maison des Sciences de l'homme, Holanda, 1968, 426 p. Il. *BN/FACM/INM/CMBA*.
Schneider, Marius —"Primitive Music", en: *New Oxford History of Music*, Vol. I, 1957, p. 1-82. *FACM*.
Schneider, Marius —"El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas". Ed. Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1946, 472 p., 132 figs. 18 ej. mus.
Shankar, Ravi —"Conferencia pronunciada en Buenos Aires en 1972".
Stumpf, Carl —"Die Anfänge der Musik", Johann Ambrosius Barth, Leipzig, 1911, 209 p. Il. Ej. Mus. *INM*.
Tiby, Ottavio —"La musique des civilizations gréco-latines", en: *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de la Musique*, Vol. I, 1960, p. 377-450. *INM/FACM*.
Tiersot, Julien —"La chanson populaire", en: *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Segunda parte, Tomo V, 1930: p. 2866-3014. *FACM/BN*.
Tischner, Herbert —"Etnografía", Obra dirigida por H. Tischner, Trad. de Willy Kemp, Supervisión y notas de Enrique Palavecino, Ed. Fabril, Bs. As., 1964. 384 p. Il. *BN/INM*.
Vega, Carlos —"Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina", Ed. Centurión, Bs. As., 1946, 331 p. Il. Ej. Mus. *BN/IMCV/INM*.
Wiora, Walter —"Les quatre âges de la musique", Trad. del al. de Gaudefroy Demombynes, revisada por el autor. Ed. Payot, Paris, 1961, 222 p. *INM*.
Wiora, Walter —"Teoría del organum y de la temprana polifonía". Extracto del Cap. IV de "Europaeische Volksmusik u. Abendländische Tonkunst". Apunte en español cedido por el Dr. Ernesto Epstein en 1965 a los alumnos de la FACM.

DISCOGRAFIA

AFRICA

1 "Swazimusiek", grabado por David Rycroft, Koninklij Museum voor Midden-Afrika, Tervuren, *DL 111 629*, s.f. *INM.*
2 "Music of the Cameroons", grabado por Robert y Pat Ritzenthaler, *FE 4372*, N.Y. 1961, *INM.*
3 "Music of Equatorial Africa", grabado por André Didier, *FE 4402* N.Y. 1959, *INM.*
4 "Folk Music of Ethiopia", grabado en Ethiopia y Eritrea, Int. por H. Courlander, *FE 4405*, N.Y. 1951, *INM.*
5 "Folk Music of the Western Congo", Notas de Leo. A. Verwilghen, *FE 4427*, N.Y. 1952, *INM.*
6 "Song of the Watusi", grabado por Leo A. Verwilghen, *FE 4428*, N.Y. 1952, *INM.*
7 "Wolof Music of Senegal and the Gambia", grabación de David Ames, *FE 4462*, N.Y. 1955. *INM.*
8 "Music of the Ituri Forest", grabado por Colin M. Turnbull y Francis S. Chapman, *FE 4483*, N.Y. 1957, *INM.*
9 "The Music of Kung Bushmen of the Kalahari Desert, Africa", grabado por John Phillipson, *FE 4487*, N.Y. 1965, *INM.*
10 "Music of the Malinké and Baoulé", Trova, Bs. As. CE 529, s.f. Notas de Gilbert Rouget. *INM/FACM.*
11 "Música Primitiva del Africa", Dial, Bs. As., *DPM 9042* Expedición africana Denis Roosevelt, dirigida por Armand Denis y Leila Roosevelt, grabado en el Congo, Urundi y Ruanda. *FACM.*
12 "Music of the Dan", grabación, comentarios y fotografías de Hugo Zemp, Bärenreiter, Musicaphon, *BM 30 L 2301*, Colección Unesco. *UNESCO.*
13 "The Music of the Ba-benzélé", grabaciones de Simkha Arom en colaboración con Geneviève Taurelle, Colección Unesco. Bärenreiter, Musicaphon, *BM 30 L 2303. UNESCO.*
14 "Musique Boschiman et Musique pygmée", Musée de l'Homme et Peabody Museum, *L.D. 9.*

AMERICA

1 "Eskimo Songs from Alaska", grab. M. C. Stryker, *FE 4069*, N.Y. 1965. *INM.*

2 "Brazilian Indian Music", Anthology of Brazilian Indian Music", grab. por Harold Schultz y Vilma Chiara, *FE 4311*, N.Y. 1962. *INM*.
3 "Music of the Sioux and the Navajo", grab. Williard Rhodes, *FE 4401*, N.Y. 1966, *INM*.
4 "Indian Music of Mexico", grab. Henrietta Yurchenko, *FE 4413*, N.Y. 1952. *INM*.
5 "The Eskimos of Hudson Bay and Alaska", grab. Laura Boulton, *FE 4444*, N.Y. 1955, *INM*.
6 "Music from Matto Grosso, Brazil", grab. E. M. Weye Jr., *FE 4446*, *INM*.
7 "Indian Music of the Upper Amazon", grabado por Harry Tschopik Jr., *FE 4458*, N.Y. 1954, *INM*.
8 "Voces e instrumentos de la selva, Aguaruna y Campa", grab. Alberto Chirif y Stefano Varese, Casa de Cultura, Dep. de Folklore y U.N.M.S.M. Instituto Raúl Porras Barrenechea. Centro de Investigaciones de la Selva. Perú 1969 s.d. *INM*.
9 "Musique du Pérou", Paucartambo, Indiens Q'eros", grab. Pierre Allard y Claude Koenig, Ocora, Paris, OCR 30. *INM*.

ASIA

1 "The History of Music in Sound". Contiene música de China, India, Tibet, Camboya, Madagascar, Laos, Bali, Tahiti, Japón, música judía y antigua música griega, música islámica, Iraz, el Maghrib. Editado por Gerold Abraham, 2 discos 33 r.p.m. The Gramophone Co. (H.M.V.) *LP 78. FACM.*
2 "Java, Music of the Venerable Dark Cloud, The Javanese Gamelang Khjai Mendung", Instituto de Etnomusicología, Los Angeles, USA. *IER 7501. INM.*
3 "Bali, Musique du Théatre et de Dance", Ocora, Paris, *OCR 60. INM.*
4 "A Musical Anthology of Orient", edited by the International Music Council, Unesco. India I. *BM 30 L 2006. UNESCO.*
5 "Id. India II. Música de Danza y Teatro del Sur de la India". Grab. y comentarios de Alain Daniélou. Unesco *BM 30 L 2007. UNESCO.*
6 "Id. India III. Dhrupad's". Grab. y comentarios de Alain Daniélou, Unesco, *BM 30 L 2018. UNESCO.*
7 "Id. India IV. Música carnática". Grab. y comentarios de John Levy. Unesco. *BM 30 L 2021. UNESCO.*
8. "Japan I. Sokyoku". Grab. N.H.K. Comentarios Hans Echardt, Unesco, *BM 30 L 2012. UNESCO.*
9 "Japan II, Gagaku", comentarios Hans Eckardt, Unesco, *BM 30 L 2013. UNESCO.*
10 "Japan III. The Music of the Edo Period". Comentarios Detlef Fojanty, Unesco, *BM 30 L 2014. UNESCO.*
11 "Japan V. Shinto Music", grab. y comentarios Eta Harich-Schneider Unesco, *BM 30 L 2016. UNESCO.*
12 "Laos", grab. y comentarios Alain Daniélou. Unesco, *BM 30 L 2001. UNESCO.*

13 "Cambodge", comentarios y grabaciones Alain Daniélou, Unesco, *BM 30 L 2002. UNESCO.*
14 "Tibet I." Grab., fotos y notas de Peter Grossley Holland, Unesco, *BM 30 L 2010. UNESCO.*
15 "Tibet II". Grab., fotos y notas de Peter Grossley Holland, Unesco, *BM 30 L 2010. UNESCO.*
16 "Memorial Service on Confucius Birthday", Slides and sound. (Stereo Cassette 60). En inglés y chino. Taiwan, Republic of China. *ETF.*
17 "Music of Indonesia", grab. de Phil y Florence Walker, Ed. Henry Cowell. *FE 4537 A/B* y *FE 4537 C/D. INM.*
18 "Sitar, Tabla y Tambura", Kartick Kumar (Sitar), S. V. Patwardhan (Tabla) y Rajaram (Tambura). Disco Deutsche Grammophon Gesellschaft, Stereo.

AUSTRALIA Y OCEANIA

1 "Tribal Music of Australia", grab. y notas A. P. Elkin, *FE 4439*, N.Y. 1953. *INM.*
2 "Songs of Aboriginal Australia and Torres Strait", grab. Geoffrey N. y Alix O'Grady, *FE 4102*, N.Y. *INM.*
3 "New Guinea, an Introduction to Music of New Guinea", grab. Ray Sheridan, produced in association with Watle Recordings, Australia, Washington, Prestige International, *Int. DS 25013*, s.f. *INM.*

EUROPA

1 "Música folklórica de Grecia, Creta, Epiro, Macedonia, Chipre, Nexos, Rodas, Peloponeso, Ponto". Grab. James A. Notopoulos, *Trova FE 4454*, B.A. *INM.*
2 "Folk Music of Hungary", grab. Bela Bartok, *FE 4000*, N.Y. *INM.*
3 "Folk Music of Rumania", Colección Bela Bartok, *FE 4419*, N.Y. 1951, *INM.*
4 "Cantos y danzas folklóricas de Grecia". Trova, Counterpoint/Exoteric, Bs. As., *CE 527.*
5 "2000 años de música". Antología C. Sachs, Trova, Bs. As. Contiene música griega y judía entre otras. *FT 3700*, Cultura Universal. Vol. 17.

INDICE ALFABETICO

Este libro se terminó de imprimir
en los talleres de la Gráfica M.P.S.
Chile 267, Avellaneda - Buenos Aires
el 21 de enero de 1981.

RICORDI / La Música Tribal, Oriental y de las Antiguas Culturas Mediterráneas / Ana María Locatelli de Pérgamo

BA 13141
Industria Argentina
Printed in Argentina

P